



**MOLIERE'İN 'CİMRİ' ADLI
OYUNUNDAKİ 'ELİSE' KARAKTERİNİN
KUKLA UYARLAMASI**

Şüheda KÜÇÜKALİ

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Ana Sanat Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Halil DAŞKESEN
2021
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Şüheda KÜÇÜKALİ

**MOLİERE'İN 'CİMRİ' ADLI OYUNUNDAKİ 'ELİSE'
KARAKTERİNİN KUKLA UYARLAMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Halil DAŞKESEN**

ERZURUM – 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ŞEKİLLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

17. YÜZYIL VE MOLİERE

1.1. 17. YÜZYILA GENEL BAKIŞ.....	3
1.2. MOLİERE'İN HAYATI.....	8
1.3. KAVRAM OLARAK KOMEDYA VE MOLİERE İLİŞKİSİ	12
1.4. MOLİERE'İN YAPITLARI	15

İKİNCİ BÖLÜM

CİMRİ ADLI OYUNVE ELİSE KARAKTERİ

2.1. CİMRİ	19
2.1.1. Cimri Adlı Oyunun Özeti	22
2.2. ELİSE KARAKTER ÇÖZÜMLEMESİ.....	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TARİHSEL OLARAK KUKLA

3.1. KUKLANIN TANIMI	29
3.2. KUKLANIN TARİHİ	32
3.3. KUKLA TÜRLERİ VE ÜRETİM YÖNTEMLERİ	41

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MOLİERE'İN 'CİMRİ' ADLI OYUNUNDAKİ 'ELİSE' KARAKTERİNİN KUKLA UYARLAMASI

4.1. KUKLA TASARIMI.....	52
4.1.1. Kukla I Teknik Çizim.....	53
4.1.2. Kukla II (1/2 Ölçekli) Teknik Çizim	54

4.2. KUKLA YAPIM SÜRECİ	55
4.3. KUKLA KOSTÜM TASARIMI.....	60
4.3.1. Kukla I Kostüm Artistik Çizim	77
4.3.2. Kukla I Kostüm Giyim Sıralaması	78
4.3.3. Kukla II 50 Eşel Artistik Çizim.....	79
4.3.4. Kostüm II 50 Eşel Giyim Sıralaması.....	80
4.4. KUKLA KOSTÜM YAPIM SÜRECİ.....	81
4.4.1. Kalıp	81
4.4.2. Dikim ve Süsleme Süreci	95
SONUÇ.....	112
KAYNAKÇA	114
EKLER.....	121
EK 1. TANIMLAR.....	121
ÖZGEÇMİŞ.....	126

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****MOLİERE’İN ‘CİMRİ’ ADLI OYUNUNDAKİ ‘ELİSE’ KARAKTERİNİN
KUKLA UYARLAMASI****Şüheda KÜÇÜKALİ****Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Halil DAŞKESEN****2021, 137 Sayfa****Jüri: Dr. Öğr. Üyesi. Halil DAŞKESEN****Prof. Dr. Mustafa BULAT****Dr. Öğr. Üyesi. Nurettin BEKTAŞ**

Bu araştırmada, “Moliere’in ‘Cimri’ Adlı Oyunundaki ‘Elise’ Karakterinin Kukla Uyarlaması” ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, 17. yüzyılın sosyokültürel özelliklerini yansıtan bu eserin ve seçilen Elise karakterinin, kuramsal ve görsel incelemesinin yapılarak kukla üzerine uyarlanmasıdır. Zengin fakat aşırı cimri bir babanın kızı olarak dünyaya gelip, varlık ve yokluk ikilemi içinde hayatını sürdüren Elise, saray dışı yaşamın temsili karakteri olarak dönemin görsel unsurları konusunda referanslar sunmaktadır. Dönemin karakterleri ve kostümleri genel olarak saray hayatının özellikleri üzerinden yorumlandığından, bu araştırma ve uygulamalar, kukla ve kostüm geleneği konusunda yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır. Dolayısıyla çalışmada bu yönde bir araştırma zemini oluşturulmuş ve uygulamalı olarak, sarayın dışındaki sosyal hayatın içinde yer alan karakterlerin görsel ve biçimsel yorumu kukla üzerinde sergilenmiştir. Moliere’in ‘Cimri’ adlı oyunu kapsamında bir karakter üzerinden yapılan kukla uyarlaması, dönemin toplumsal ve bireysel yaşam koşullarını yansıtmaları ve çağdaş bir yaklaşımla yorumlanması bakımından da kaynak oluşturan bir araştırma örneğidir.

Anahtar Kelimeler: Moliere, Cimri, Elise, Kukla

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE PUPPET ADAPTATION OF ‘ELISE’ CHARACTER IN MOLIERE’S
PLAY TITLED ‘THE MISER’****Şüheda KÜÇÜKALİ****Advisor: Assist. Prof. Dr. Halil DAŞKESEN****2021, 137 pages****Jury: Assist. Prof. Dr. Halil DAŞKESEN****Prof. Dr. Mustafa BULAT****Assist. Prof. Dr. Nurettin BEKTAŞ**

In this study, “Puppet Adaptation of ‘Elise’ Character in Moliere’s Play Titled ‘The Miser’” is discussed. The study aims to adapt this play, which reflects the sociocultural characteristics of the 17th century, and the chosen character of Elise, on a puppet, by making a theoretical and visual analysis. Born as a daughter of a rich but extremely miser father, Elise, who lives in the dilemma of wealth and poverty, offers references to the visual elements of the period as a representative of life outside of the palace. Since the characters and costumes of the period are generally interpreted through the characteristics of palace life, these researches and applications provide a new perspective on puppet and costume tradition. Therefore, in this study, a research base was formed in this direction and the visual and formal interpretation of the characters in the social life outside the palace was displayed on a puppet. Puppet adaptation based on a character within the scope of Moliere’s play ‘The Miser’ is an example of research that creates a source in terms of reflecting the social and individual living conditions of the period and interpreting it with a contemporary approach.

Keywords: Moliere, The Miser, Elise, Puppet

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. [Cimri - Harpagon ve Elise]. (2018-2019)	25
Şekil 2. [The Miser - Elise ve Cleante].....	26
Şekil 3. [The Miser - Mariane, Elise, Frosine]. (2017).....	26
Şekil 4. [The Miser - Elise, Harpagon,Cleante].....	27
Şekil 5. [The Miser - Elise ve Valere]. (2017).....	27
Şekil 6. [The Miser - Harpagon ve Elise]. (2003-2004)	28
Şekil 7. [The Miser (L'avare) - Elise, Harpagon,Cleante]. (2020)	28
Şekil 8. [Nang Sbek Thom]	31
Şekil 9. [Wayang Kulit]	31
Şekil 10. [Bunraku].....	32
Şekil 11. [Polichinelle - Marionnette à fil]	34
Şekil 12. [Polichinelle - 1]	35
Şekil 13. [Polichinelle - 2]	35
Şekil 14. [Polichinelle - 3]	36
Şekil 15. [Polichinelle - 4]	36
Şekil 16. [Polichinelle - 5]	37
Şekil 17. [Polichinelle - 6]	37
Şekil 18. [Polichinelle - 7]	38
Şekil 19. [Parmak Kukla].....	41
Şekil 20. [El Kuklası].....	42
Şekil 21. [Sopalı Kukla].....	43
Şekil 22. [İpli Kukla]	44
Şekil 23. [Canlı Kukla]	45
Şekil 24. [Gölge Kukla]	46
Şekil 25. [Levha Kukla].....	46
Şekil 26. [Dev Kukla]	47
Şekil 27. [Vücut Kukla]	48
Şekil 28. [Telli Kukla]	49
Şekil 29. [Kaşık Kukla]	49
Şekil 30. [Vant Kukla]	50
Şekil 31. [Sünger Kukla]	51

Şekil 32. [Yüzük Kukla]	51
Şekil 33. [Kukla I Teknik Çizim]. (2021). Şüheda Küçükali	53
Şekil 34. [Kukla II (1/2 Ölçekli)]. (2021). Şüheda Küçükali	54
Şekil 35. [Kukla I İskelet Ön]. (2021). Şüheda Küçükali.....	56
Şekil 36. [Kukla I İskelet Arka]. (2021). Şüheda Küçükali.....	57
Şekil 37. [Kukla II İskelet Ön]. (2021). Şüheda Küçükali.....	58
Şekil 38. [Kukla II İskelet Arka]. (2021). Şüheda Küçükali	59
Şekil 39. [Woman Playing the Viola da Gamba]. Gabriel Metsu.....	62
Şekil 40. [Woman Bathing In A Stream (Hendrickje Stoffels)]. (1654). Rembrandt	63
Şekil 41. [Korsett Über Hemd Und Unterrock]. (Loscheck, 1988, s. 316)	64
Şekil 42. [An elegant lady writing at her desk, with a dog beside her]. Gabriel Metsu .	64
Şekil 43. [The Huntsman and the Lady]. Gabriel Metsu	65
Şekil 44. [‘Bum Roll’ Destek Pedi]	66
Şekil 45. [Mücevher Örnekleri]. (Racinet, 2009, s. 277).....	67
Şekil 46. [Başlık Örnekleri]. (Racinet, 2009, s. 409).....	68
Şekil 47. [Double Portrait of Albert and Nikolaus Rubens]. (1626-1627). Peter Paul Rubens.....	69
Şekil 48. [Kadın Saç Modelleri]. (Racinet, 2015, s. 382).....	70
Şekil 49. [Erkek Şapka ve Peruk Örnekleri]. (Racinet, 2015, s. 376)	71
Şekil 50. [14. Louis]	72
Şekil 51. [Charles II Dancing at a Ball at the Hague on his Departure to England, oil on canvas]. (1660). Hieronymus Janssens. (Bouffard, De La Gorce, McGowan, 2016, s. 11).....	73
Şekil 52. [Réjouissances de l'heureux retour de leurs Majestés, le bal à la française, engraving]. (1682). P. Landry (publisher), Almanach. (Bouffard, De La Gorce, McGowan, 2016: 12).....	73
Şekil 53. (Peacock, 1991, ss. 111-117).....	74
Şekil 54. (Racinet, 2015, s. 395).....	74
Şekil 55. (Racinet, 2012, s. 350).....	75
Şekil 56. [Wenceslaus Hollar]. (1607-1677). (Laver, 2012, s. 108).....	75
Şekil 57. [Gesellschaftsstück ‘Dame und Offizier’ oder ‘Die Einladung’]. (1663). Pieter de Hooch. (Loscheck, 1988, s. 51).....	76

Şekil 58. [İçki İçenler]. Pieter de Hooch.....	76
Şekil 59. [Kostüm I Artistik Çizim]. (2021). Şüheda Küçükali	77
Şekil 60. [Kostüm I Giyim Sıralaması]. (2021). Şüheda Küçükali	78
Şekil 61. [Kostüm II Artistik Çizim]. (2021). Şüheda Küçükali	79
Şekil 62. [Kostüm II Giyim Sıralaması]. (2021). Şüheda Küçükali	80
Şekil 63. [Mantua İç Elbise Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	82
Şekil 64. [Mantua' İç Elbise 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	83
Şekil 65. [La Fidele İç Etek Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	84
Şekil 66. [La Fidele İç Etek 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	85
Şekil 67. [Pocket Cep Çanta Kalıp ve Pocket Cep Çanta 50 Eşel Kalıp] . (2021). Şüheda Küçükali	86
Şekil 68. [Bum Roll Destek Pedi Kalıp ve Bum Roll Destek Pedi 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali.....	86
Şekil 69. [Korse Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	87
Şekil 70. [Petticoat Etek Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	88
Şekil 71. [Petticoat Etek 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	89
Şekil 72. [Üst I Kalıp I]. (2021). Şüheda Küçükali	90
Şekil 73. [Üst I Kalıp II]. (2021). Şüheda Küçükali	91
Şekil 74. [Piece d'estomac - Stomacher Süslü Üçgen Panel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	92
Şekil 75. [Üst II Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	93
Şekil 76. [Yaka 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali	94
Şekil 77. [Başlık 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali.....	94
Şekil 78. [Mantua' İç Elbise]. (2021). Şüheda Küçükali.....	95
Şekil 79. [La Fidele' İç Etek]. (2021). Şüheda Küçükali.....	96
Şekil 80. [Kostüm I 'Pocket' Cep Çanta Desen]. (2021). Şüheda Küçükali	97
Şekil 81. [Kostüm II 'Pocket' Cep Çanta 50 Eşel Desen]. (2021). Şüheda Küçükali	97
Şekil 82. ['Pocket' Cep Çanta]. (2021). Şüheda Küçükali	98
Şekil 83. ['Bum Roll' Destek Pedi]. (2021). Şüheda Küçükali	98
Şekil 84. [Korse Ön]. (2021). Şüheda Küçükali	99
Şekil 85. [Korse Arka]. (2021). Şüheda Küçükali	100
Şekil 86. ['Petticoat' Etek 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali.....	101

Şekil 87. [‘Petticoat’ Etek]. (2021). Şüheda Küçükali.....	101
Şekil 88. [Üst I]. (2021). Şüheda Küçükali.....	102
Şekil 89. [Kostüm I ‘Piece d’estomac - Stomacher’ Süslü Üçgen Panel Desen]. (2021). Şüheda Küçükali	103
Şekil 90. [‘Piece d’estomac - Stomacher’ Süslü Üçgen Panel]. (2021). Şüheda Küçükali	104
Şekil 91. [Üst II Ön 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali.....	105
Şekil 92. [Üst II Arka 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali	105
Şekil 93. [Yaka 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali	106
Şekil 94. [Başlık 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali	106
Şekil 95. [Eldiven]. (2021). Şüheda Küçükali	107
Şekil 96. [Kolye]. (2021). Şüheda Küçükali.....	107
Şekil 97. [Fiyonk]. (2021). Şüheda Küçükali	108
Şekil 98. [Ayakkabı]. (2021). Şüheda Küçükali	109
Şekil 99. [Terlik 1 / 2 Ölçekli]. (2021). Şüheda Küçükali.....	109
Şekil 100. [Kukla I]. (2021). Şüheda Küçükali	110
Şekil 101. [Kukla II 1 / 2 Ölçekli]. (2021). Şüheda Küçükali	111

ÖNSÖZ

Bu çalışma, 17. yüzyılın önemli yazarlarından Moliere'in 'Cimri' adlı oyunundaki 'Elise' karakteri ele alınarak, o dönemin özellikleri kapsamında ve çağdaş bir yaklaşımla hazırlanan kukla üzerinde uygulamalı olarak tamamlanmıştır. Bu bağlamda araştırma konusu ve uygulama yöntemleri özgün bir değer sunmakla birlikte, disiplinler arası bir üretim sürecini de mümkün kılmıştır.

Çalışmamın hazırlanmasında bilgi, ilgi ve fikirlerini esirgemeyerek her koşulda bana destek olan tez danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Halil Daşkesen'e, destek ve ilgileriyle beni yalnız bırakmayan sayın Prof. Dr. Mustafa Bulat'a, sayın Prof. Dr. Ahmet Selim Doğan'a, konu ile ilgili kaynaklarını kullanımına sunan sayın Elif Jülide Dereboy'a, bilgi ve sevgisiyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan canım Zeynep Ayık'a, ilgi ve sevgisiyle hep yanımda hissettiğim güzel arkadaşım Beyza Özkan'a, her sorunuma katlanarak anında çözüm bulup hayatımı kolaylaştıran sevgili Rıza Utku'ya, çalışmam boyunca bilgi, deneyim ve ilgisiyle yanımda olan babam Doç. Dr. Rıdvan Küçükali'ye her an desteklerini ve sevgilerini hissettiğim annem Merve Küçükali'ye, ablam Ayça Küçükali'ye, gülüşüyle tüm stresimi bana unutturan canım yeğenim Gökçe'ye ve diğer emeği geçen herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum-2021

Şüheda KÜÇÜKALİ

GİRİŞ

Her dönemin yaşam koşulları ve toplumsal özellikleri dikkate alındığında, birçok görsel kod ve sembolik değer ortaya çıkmaktadır. Bu kod ve semboller ise tiyatro oyunlarında ve karakterler üzerinde görsel olarak izlenebilmektedir. Çünkü tanımlı veya tanımsız olarak nitelendirmeye olanak tanıyan ve biçimsel olarak ilk algıyı yaratan görsel unsurlar, her dönemin, toplumun ve bireylerin özelliklerini taşımaktadır. Bir bakıma sembolik değerler insanların cinsiyetini, yaşını, rol ve statülerini, psikolojik ve sosyal durumunu, değerlerini ve içinde bulunduğu toplumun kültürel özelliklerini yansıtır. Bu bağlamda ‘Cimri’ adlı oyun ve ‘Elise’ karakteri de döneme dair birçok ipucu barındırmaktadır.

‘Cimri’ adlı oyunun ana teması, zengin ve bir o kadar da cimri olan bir babanın tefecilik yaparak daha fazla zenginleşme çabalarını anlatmaktadır. Paraya olan düşkünlüğü nedeniyle kızı Elise’i varlıklı aynı zamanda soylu bir ihtiyarla, oğlunu ise zengin bir dulla evlendirmek ister. Kendisi ise, oğlunun âşık olduğu genç ve güzel bir kızla evlenme peşindedir. Oyun Harpagon’un cimriliği üzerine kurulu olup, servetinin çalınma korkusu içinde yaşayan bir babanın düştüğü komik durumları yansıtmaktadır. “Cimri” oyunu aynı zamanda paradan başka bir şey düşünmeyen ve evde tek hâkim güç olarak kendini gören bir babanın kızı olan Elise’in dramını da anlatmaktadır. Oyun 17. yüzyılın sosyokültürel özelliklerini kapsayan ve karakterin dramatik yaşam biçimini öne çıkaran bir zemin üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda biçim içerik ilişkisi kukla sanatı üzerinden yorumlanmaktadır.

Kukla sözcüğü yüzyıllar boyunca farklı çağrışımlar yapmış, günümüzde de önemli bir sanatsal tanımlamaya ulaşmış bir kavramdır. Bez, ahşap, sünger, karton ve benzeri malzemelerden yapılma insan veya hayvan temsillerinin tek kişi veya birkaç kişi tarafından ipler, sopalar veya doğrudan el ile oynatılan kuklalar, her uzvu hareket edebilen birer oyuncak bebeğe benzer. Kukla, sınırları zorlamayı kendi içinde yeniyi ve yaratıcılığı barındırır. Bu açıdan kukla, yaratıcılığın yoğun olduğu tekniklerden biridir. Ele alınan içeriklerin biçimsel olarak izleyiciye hareketli bir şekilde sunulduğu ve gelenekler doğrultusunda toplumu etkileyen pozitif bir yöntemdir.

Araştırmada “Moliere’in ‘Cimri’ adlı oyunundaki ‘Elise’ karakterinin kukla uyarlaması” da örnek olay/vaka incelemesi yönteminden yararlanılmıştır. Vaka incelemesi burada kukla uyarlaması bağlamında ürüne dayalı bir araştırma niteliğindedir. Nitekim bu kaynak oluşturan unsurlar kapsamında da kukla ve kuklanın kostümleri uygulamalı olarak çözümlenmiştir. Ayrıca Moliere’in ‘Cimri’ adlı oyunundaki ‘Elise’ karakterinin kukla uyarlamasında ayrıca nitel bir araştırma yöntemi kullanılmış ve deneysel bir uygulama süreci yürütülmüştür.

Dört bölümden oluşan tezin, birinci bölümünde ‘Cimri’ (1668) adlı oyununun yazıldığı dönem olan 17. yüzyılın sosyal ve ekonomik durumu, düşünce yapısı ve etkileri başlıkları altında incelenmiştir. Oyunun metin yazarı olan Moliere’in hayatı, kuramsal olarak komedyayla ilişkisi ve yapıtlarına da yer verilmiştir.

İkinci bölümde, ‘Cimri’ (1668) adlı oyununun konusu, özellikleri ve oyunu anlamak adına kısa özetine yer verilmiştir. Ayrıca Elise’nin oyun metninden yola çıkarak karakter çözümlemesi, oyundaki repliklerden yola çıkılarak yapılan kostüm yorumu ve ‘Elise’ karakteri için dünyada yapılmış kostüm örnekleri de dâhil edilmiştir.

Üçüncü bölümde, kuklanın tanımı, tarihsel süreci, ‘Cimri’ adlı oyunun Fransa da geçmesinden dolayı 17. yüzyıl Fransız kuklası ‘Polichinelle’, kukla türleri ve üretim yöntemlerine yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde ise Elise karakterinin kukla uyarlamalarının tasarım ve yapım aşamalarına yer verilmiştir. Kuklaların teknik ve artistik çizimleri, çizimler doğrultusunda iskeletlerinin oluşturulması, iskeletlerin kaplanarak vücut formunun verilmesi, kafa, el ve ayaklarında birleştirilmesiyle oluşturulan kuklanın yapım süreci. 17. yüzyılda var olan, yeni ortaya çıkan kostüm özellikleri incelenerek tasarlanan kostümlerin artistik çizimleri, Drapaj ve bilgisayarlı kalıp sistemi kullanılarak hazırlanan kalıplar, dikimleri ve süsleme aşamalarına da yer verilmiştir.

Son olarak yapılan araştırmalar ışığında girilen üretim süreci kapsamında ortaya çıkan kuklalar bir sergi olarak yer almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

17. YÜZYIL VE MOLIERE

1.1. 17. YÜZYILA GENEL BAKIŞ

17. yüzyılda Rönesans'ın etkisi dramatik bir şekilde sona ermişti. Erişilmez amaçlar gerçekleşmeyince Rönesans'ın başarıları yarım kalmıştı. 16. yüzyılın sonunda hemen hemen bütün prenslikler ortadan kalkmıştı. Bu başarısızlık sadece İtalya için geçerli değildi, başka ülkelerde de durum aynıydı. Germen ülkelerinde Hıristiyanlık, Roma Kilisesinden ayrılmıştı. Çeşitli mezhepler ortaya çıkmıştı. Almanya, Fransa ve İngiltere'de dinsel savaşlar alıp başını gitmişti. Hümanist papaların yönetimi altında Rönesans ilkelerine kendini kaptırmış olan Kilise, Germen ülkelerinin ayrılışının ardından sorumluluğunun farkına varmıştı. Çözüm yolları aramaya başlamıştı. Kiliseye göre insanlar resimler, heykeller, saraylar ve büyük yapıtların yapımıyla uğraşırken Tanrıyı ihmal etmişlerdi. Fakat bunların Tanrı'ya bir bağlılık ve teşekkür borcu olarak gerçekleştirilmesi gerektiği unutulmuştu. Rönesans eserleri unutulmayacaktı ancak yaratıcılıktaki ilham bundan böyle Tanrı sevgisinde aranacaktı. Bu nedenle din adamlarının giyim kuşamlarını değiştirmek, iletişimlerini kuvvetlendirmek, din öğretimini yaygınlaştırmak, dinle çatışan düşüncelerin önüne geçmek doğru olacaktı (Eroğlu, 2017, s. 232).

Yani Protestan reformuna karşı Katolik reformuyla bir devrim yapılacaktı. Bu harekete 'Karşı Reform' denildi. Fakat koyu Katolikler, Protestanlardan daha önce bir devrim düşündüklerini iddia ederek reformun adını 'Katolik Reform' olarak değiştirdiler. Bu durumda yapılacak tek şey kalmıştı yoldan sapmış insanları doğru yola yani yaratıcılığın temelini din olduğunu kabul ettirmek ve insanları bu yöne itebilmektir (Eroğlu, 2017, s. 233).

Roma Kilisesi fikir bağımsızlığına, düşünce özgürlüğüne izin vermeyen bir kurumdur. Baskıcı tutumlarına karşın sanatın gelişmesine tamamen engel olmamışlardır. Mimarların, ressamların, heykeltıraşların çalışmalarını desteklemiş ancak bu sanatçılardan çalışmalarında Tanrıyı övmelerini istemişlerdir (Eroğlu, 2017, s. 233). Eğer çeşitlilik ve etkileyici sonuçlar önemli sayılıyorsa, bunun ardından gelen her

sanatçı, etkileyici olmayı sürdürmek için daima daha karmaşık süslemeler ve daha şaşırtıcı fikirler üretmek zorundaydı (Gombrich, 1989, s. 435).

16. yüzyılın sonları 17. yüzyılın başlarında birçok yeni papaz toplulukları kuruldu. Bu dönemde ‘Ignace de Loyola’ adında bir İspanyol subayı Cizvit adında bir tarikat kurmuştu. Bu tarikatın papazları sürekli halkın arasına karışıyor onları eğitmeye, öğretmeye ve aydınlatmaya çalışıyorlardı. Papazların sürekli çalışmasından dolayı ortamlar sanat ve edebiyat alışverişlerine elverişli hale gelmişti. Katolik reformundan sonra Cizvit papazları yeni kiliseler yaptırdılar ki kiliseler daha cazip hale gelebilsin (Eroğlu, 2017, s. 233).

Papazlar kiliseleri cazip hale getirmeye çalışırken biryanda da coğrafi değişimlerle, dünya ticareti, gemicilik filolarının artışı, gelişen ve ilerleyen sanayi, güç, zenginlik ve para ekonomisi ön plana çıkmıştı. Gerçek anlamda kapitalist sistem yerleşmeye başlamıştı. Amsterdam banka ve finans merkezi konumuna gelişti. İspanya’nın deniz kuvvetleri ve yenedünyadaki üstünlüğü geçmiş yüzyılda kaldı. Hollanda’da ilk cumhuriyet kuruldu. Roma devrinin parlaklığına ve göz alıcılığına yakın bir üstünlükte Fransa’yı yöneten 14. Louis, Avrupa’da mutlak lider olmuştu. Şehirler kültür ve ekonomi gibi her alanda gelişti. Barometre, hesap cetveli ve rüzgâr ölçer icat edildi. 1688 yılında Papin ilk buhar motorunu tasarladı. Cam ve kâğıt imalatı başladı. Galileo ve Newton gibi ünlü bilim adamları modern fiziğin temellerini attı. Spinoza diyalektik materyalizmi öne sürdü (Dereboy, 2004b, s. 113). Ve bu yüzyılın ortasında ‘Barok’ adı verilen üslup doğdu. Barok sözcüğü Portekizce de ‘Barocco’ ya da İspanyolca da ‘Barucca’ dan gelmişti. Esas anlamı ise ‘düzgün olmayan inci’dir (Turani, 2012, s. 447).

17. yüzyıl, varlıklı insanları bile sürekli tedirgin olduğu bir dönemdi. Yani kurdelelerle süslü çelenkler taşıyan meleklerin geleceğe ilişkin güzel vaatlerine bel bağlamak için en uygun dönemdi (Botton, 2017, s. 173). Barok sanatı yalnızca dinsel projelerle sınırlı değildi. Saray süslemelerinde 16. yüzyılda da olduğu gibi mitolojik öğeler kullanılmıştı (Hollingsworth, 2009, s. 306). Klasiğin kişisel güzelliğe dönüştüğü, hedefi şaşırtmak, göz kamaştırmak, büyülu masalsı bir hava yaratmak olan Barok Sanat’ı güzel sanatlar, müzik, resim, heykel ve mimarlık gibi etkileyici temalar altında birleşip, edebiyatta da yeni anlatım biçimleri ortaya çıkarmıştı.

1637’de Viyana’da inşa edilen ilk opera binasında 1650 de seslendirilen performanslar ve orkestra uvertürlerinde çağın müzik aletleri, klavye ve yaylı çalgılarla sesli müzikten enstrümantal ‘sözsüz’ müziğe geçildi. Vivaldi’nin dört mevsimi, Bach’ın konçertosu, Handel’in oratoryoları, Telemann, Monteverdi’nin orfeo operası gibi eserler ünlü besteciler tarafından yapıldı. Resim sanatına da Velazquez, Rembrandt, Rubens, Poisson, Hogarth, Le Sueur, Van Dyck, Murillo, Franz Hals, Gian Lorenzo Bernini gibi ünlü ressamların tabloları bu döneme damga vurdu. Dönemin ihtişamı ve sanatsal gücünü sergileyen yeni, yuvarlak formlu anıtsal mimariler yapıldı. Louvre gibi Fransız tarihini yansıtan, mimarisini Louis Le Vau ile Jules Hardouin Mansart’ın, dekorasyonu Le Brun’un, bahçe peyzajını Andre Le Notre’nin yaptığı, Barok mimarisinin karakteristik örneği olan Versailles; aynı zamanda kraliyetin gücünü temsil eden ve modaya yön veren çok büyük bir saraydı (Dereboy, 2004b, s. 113).

Versailles sarayının hiçbir fotoğrafı onun görünümü hakkında fikir vermeye yeterli değildi. Her katta sarayın bahçesine bakan yüz yirmi üçten fazla pencere vardı. Sadece bahçe fiskiyeleri, budanmış ağaçlı bulvarları, büyük taş saksıları, heykelleri, terasları ve gölleriyle kilometrelerce genişlikteki bir alana yayılmıştı (Gombrich, 1989, s. 448). Duvarlarında işlemeli altın varak aynalar, paha biçilmez tablolar, devrin şıklığını anlatan ve tasarımda en üst seviyelere ulaşan değerli mobilyalar, el dokuması ipek halıları vardı (Dereboy, 2004b, s. 113). Versailles Sarayı, dekoratif detaylarındansa yapısal boyutları açısından Barok mimarinin özelliklerini taşımaktaydı.

Aristokrat ve üst sınıfın, çatal-bıçak kullanmaya başlamasıyla rafine edilen görgü kuralları, modanın gelişmesi ve globalleşmesi gelecek yüzyıllara ilham kaynağı olmasında büyük rol oynadı. Paris’te basılıp Viyana, Londra, Venedik’e gönderilen gazetelerde, dönemin kostümleri ile ilgili bilgi ve trendler yer alırdı. Festivaller, zafer kutlamaları, sofistike yaşam tarzı Yeni Çağ Avrupa’sında modanın yükselişini etkilemiş, Paris moda başkenti olmuştu. 16. yüzyılın ikinci yarısında moda sahnesinde baskın rol oynayan İspanyol stiline kadın ve erkek modasının başkaldırışı ve yaşanan değişiklikler, 17. yüzyılda da etkisini sürdürmeye devam etti (Dereboy, 2004b, s. 113).

17. yüzyılda orta sınıfın ilgisiyle moda hız kazandı. Üst sınıf bu ince ayrımı belirginleştirebilmek için giyim stilleriyle öne çıkma çabası içerisine girmiş, her yeni moda akımı orta sınıfın, üst sınıfın stilini taklit etme çabası yüzünden üst sınıf yeni

stiller oluşturmak zorunda kalmıştı. Örnek; elbise kolu süslemeleri iki yıl içerisinde yedi kez değişikliğe uğramış, önceden bileğe kadar düğme kullanılırken bir süre sonra renkli firfırlar moda olmuştu. Daha sonrada kollar da dantel ve şeritler kullanılmıştı (Dereboy, 2004a: , s.72).

Barok dönemi kostümlerde de dönemin mimarisi ve heykellerinde olduğu gibi daha doğal ölçülü bir tarz sergilendi (Dereboy, 2004b, s. 114). Bu dönemin tiyatro kostümü modanın etkisinde kalmıştı. Barok ve Rokoko dönemlerinin kostümleri ayrı ayrı incelendiğinde Barok döneminde; kadın kıyafetlerinin önü sivri gelip bele oturan korseler, dar kollar, kıyafetlerin etek kısımlarında kat kat firfırlar, kuyruklu etekler, pelerinler ve dantel kapların fazlaca kullanıldığı görülmektedir (Çivitçi, 2010, s. 14).

17. yüzyıl moda tasarımcıları için bir çıkış dönemi olmuştu. Kostüm üretimi önceleri sadece ev hizmetçileri ve evde çalışan terziler tarafından dikilirdi. 14. Louis'in girişimiyle elbise üreticileri esnaf birliği kuruldu. Tasarımcılar müşterilerini yeni kalıplar, farklı etek boyları, materyaller, parlak malzemeler, değişik kumaşlar ve renkler kullanmaya ikna edebilmişler ve böylece de farklı stiller yaratma olanağı oluşmuştu. 1650 yılından sonra Fransız modası İspanyol etkisinden kurtulup Avrupa modasında baskın bir rol edinmişti (Dereboy, 2004a, ss. 72-73).

Din ve devletin birlikteliği en üst düzeydeki mimari ihtişamına, özellikle 18. yüzyılda Orta Avrupa'daki Barok manastırlarında ulaşmıştı (Kingsley, 2003, s. 358). 1600 den 1750 ye kadar Avrupa'da Barok sanatı egemen olmuş Barok sanatı Roma'da gelişip buradan bütün Avrupa ülkelerine yayıldı (Aytaç, 1981, s. 65).

17. yüzyıl'a kadar Fransa'da ilim ve edebiyatın dili Latince idi. Fransız dili o sırada yavaş yavaş ortaya çıkmaya ve değerlenmeye başlamıştı. Yeni ortaya çıkmış bir dil olduğu için zamanla gelişti olgunlaştı, zenginleşti ve son halini buldu. Fransız klasikleri arasında en yüksek şöhrete sahip eserler bu yüzyılda yazıldı. Paskal, Descartes, La Rochefoucauld, Boileau, La Fontaine, Bossuet, Malebranche, Fenelon, Me de Seigne, La Bruyere, Saint-Simon, Tragedyanın unutulmazlarından Corneille, Racine'de hep bu yüzyılda yaşamıştı (Nebi, 1963, s. 3).

17. yüzyıl, Fransa'da bütün güzel sanatlar gibi tiyatronun da canlanmasına şahit oldu. Bu devire kadar tiyatro adına 'Mystere' adı verilen dini temsiller veren İtalyan ve İspanyol tuluat kumpanyaları vardı. Bu yüzyılda tragedya doğdu. Corneille gibi değerli

yazarın kaleminden çıkan güzel eserler ciddi bir sanat anlayışı içinde oynanmaya başlandı. Kral 14. Louis Paris'e topladığı işsizler, saraydan etrafa yayılan ince zarif burjuvalardan meydana getirdiği meraklı izleyici kitlesi yüksek bir tiyatro edebiyatının doğmasını sağladı. Bununla beraber tragedyanın birdenbire gösterdiği yükselişin yanında komedya henüz emekleme dönemindeydi. Gerçek komedyayı Fransa'da yükselişe geçiren Moliere olacaktı. Moliere, 17. yüzyıl da Fransa'da yaşadı. 17. yüzyıl her açıdan Fransa'nın altın çağı olmuştu. Fransa'nın uzun zamandır içinde bulunduğu kargaşa sona ermişti. Ticaret ve endüstri gelişmiş, iç güvenlik yerleşmiş, içeride ve dışarıda devletin itibarı yükselmışti (Nebi, 1963, s. 3-4).

Sanatın etkileyici ve karşı konulmaz gücünün farkına varan, sadece Roma Kilisesi değildi. 17. yüzyıl Avrupa'sında yaşayan krallar ve prensler de, güçlerini göstermek ve halkın üzerindeki etkilerini artırmak için aynı ölçüde istekliydi. Onlar da Tanrının, kendilerine verdiği güçle sıradan insanların üstüne çıkardığını, değişik türden insanlar olduklarını göstermek istiyorlardı. Bu durum, siyaset açısından sarayın görkemini sergilemek isteyen 17. yüzyılın en güçlü hükümdarı, Fransa Kralı 14. Louis için de geçerliydi. 14. Louis'in sarayını tasarlamak için Bernini'yi Paris'e davet etmesi bir rastlantı değildi elbette. Bu görkemli proje hiçbir zaman gerçekleşmedi ama 14. Louis'in başka bir sarayı onun engin gücünün simgesi haline geldi. Bu saray, 1660-1680 yılları arasında yapılan Versailles sarayıydı (Gombrich, 1989, s. 448).

Kral 14. Louis uzun süren saltanatında, bir yandan derebeylik zamanından kalma kötü gelenekleri yıkıp halka doğru bir gelişme sağlarken, bir yandan da edebiyat ve güzel sanatlara büyük önem vererek gelişmeleri için elinden geleni yapmıştı (Nebi, 1963, s. 3). Güzel Sanatlar Bakanlığı'nı da kurarak bu alandaki teşebbüsleri destekledi (Dereboy, 2004b, s. 113).

Bütün bunların yanı sıra 17. yüzyıl da gerçekleşen önemli tarihi olaylar da şunlardı; 1600: Giordano Bruno'nun sapkınlık nedeniyle Roma'da yakılması. 1605: Cervantes, Don Kişot, 1.Bölüm. Bacon, Bilimin ilerlemesi. 1616: Shakspeare'in ölümü. Roma Katolik Kilisesinin Kopernik'i mahkûm etmesi. 1618: Otuz Yıl Savaşları başlıyor. 1620: Püritenlerin New England'a varışları. 1623: 8. Urban'ın Papa seçilmesi. 1624: Kardinal Richelieu Fransa Başbakanı. 1625: 1. Charles'ın İngiltere tahtına çıkışı. 1632: Galileo Galilei, Kopernik ile görüşme hakkında; 1633 sözünü geri almaya

zorlandı. 1635: Richelieu Academie Française'i kurdu. 1637: Descartes, Yöntem üzerine konuşma yaptı. 1642: Jansenizmin Papa tarafından lanetlenmesi. İngiltere'de iç savaşın başlaması. 1643: 14. Louis Fransa Karalı oldu. 1649: 1. Charles'ın infaz edilmesi; İngiltere'nin Bağımsız Commonwealth ilan edilmesi. 1656-1657: Blaise Pascal, Cizvitlere karşı Lettres provinciales. 1660: 2. Charles'ın İngiltere kralı ilan edilmesi. 1661: Fransa'da 14. Louis'in idaresinin başlaması. 1667: John Milton, Kayıp Cennet. 1672: Isaac Newton yer çekimi yasası. 1685: Nantes Buyruğunun feshi: Fransız Protestanlarının ülkeden göçü. 1689: 1. Petro Rus Çarı (Honour, Fleming, 2016, s. 567).

1.2. MOLIERE'İN HAYATI

Jean-Baptiste Poquelin daha bilinen adıyla 'Moliere' tahminen 13 Ocak 1622 de saray döşemecisi Jean Poquelin ve karısı Marie Poquelin Cresse'nin ilk oğlu olarak Paris'te dünyaya geldi. 15 Ocak'ta Aziz Eustache kilisesinde vaftiz edildi ve babasının onuruna Jean-Babtiste olarak adlandırıldı (B.Afanasyeviç, 2011, s. 13). Jean-Babtiste orta tahsilini bugün Louis le Grand Lisesi adını taşıyan Gollege de Glermont'da yaptı. L'abbe Pierre Gassendi'den felsefe dersleri aldı. Antik yazarları anlayacak kadar da Latince öğrendi. Hukuk öğrenimi için Orleans'a gitti bitirme sınavını verdi fakat bu mesleği yapmak istemedi (Özgü, 1974, s. 1).

Tiyatro sevgisi küçük yaşta başlamıştı, dedesi Louis le Cresse'nin elinden tutarak Parisin Hotel de Bourgogne gibi meşhur tiyatrolarında ve Seine nehrinin kıyılarında kurulan panayırarda temsiller veren yerli ve yabancı özellikle İtalyan grupları seyrederdi (Perin, 1944, s. 65). Ünlü İtalyan soytarısı Scaramouche'den mimik dersleri aldı ama babası çok ihtiyarladığı için, onu saraya, döşemecilik işlerine soktu. Babası; 14. Louis'in adamlarıyla kendi yerine, saray döşemecisi olarak bir toplulukla geziye gitmesini sağladı. Kurduğu hayallerin gerçek olabilmesi için ona bir fırsat lazımdı. Bu fırsat gezide bütün aile fertleri tiyatroya düşkün olan Bejart ailesiyle tanışmasıyla geldi. Bu tanışma Moliere'in sanat hayatının olduğu kadar özel hayatının da dönüm noktası olmuştu. Bejart kardeşlerin güzel kadın oyuncusu olan Madeleine Bejart ile tanışınca ona âşık oldu. Medeleine âşık olması, kendisinde sahneye çıkma isteğini arttırdı. Saraydaki döşemecilikten vazgeçti ve 'Moliere' adını alarak sahneye atıldı. Baptiste Poquelin, sanatçı adı olarak neden Moliere adını seçmişti? Bu konu

üzerinde çok durulmuştur ama kesin olarak bugüne dek tutarlı bir görüşe varılamamıştır (Özgü, 1974, s. 1).

1643 yılında, yirmi bir yaşında iken Bejart kardeşlerle L'illustre Theatre 'Meşhur Tiyatro' adlı bir grup kurdular ve Moliere bu tiyatronun şefi oldu. Medeleine ve Moliere yıllarca aynı sahnede oynadı. Fakat 1662 de Moliere 40 yaşındayken kendisinden on altı yaş küçük olan Armande Bejart'la evlendi. Bu evliliğin büyük bir hata olduğunu hatta bu hataya ait ifadelerinin eserlerinde de yer aldığı görülmüştür. Moliere' in evlenmiş olduğu Armande Bejart kimdir? Larousse du XXe. Siecle ansiklopedisinde yazıldığı gibi Medeleine'nin kız kardeşi mi? Yâda diğer kaynaklara göre Medeleine'nin kızımı? Olduğu konusunda kesin bir bilgi bulunmamaktadır (Perin, 1944, s. 66).

Moliere L'illustre Theatre, Paris'te verdiği temsillerde bir türlü başarıyı yakalayamamıştı. Bu durumun sorumlularından biride Moliere idi. Çünkü yıllarca trajedi oynamakta ısrar etmiş, komedideki başarısını keşfedinceye kadar bir hayli bocalamıştı. Bu başarısızlıklar sonucu ortaya çıkan borçlardan kaynaklı tiyatroya haciz gelmiş ve ne varsa haczetmişlerdi. Şef Moliere bu durumdan dolayı hapse atılmıştı. Yüce gönüllü cömert kişiler sayesinde bir süre sonra serbest bırakıldı. Bütün bu yaşananlara rağmen Moliere pes etmemiş ve on beş yıl sürecek olan çıraklık dönemine girmiştir. Bu durumdan dolayı Paris'ten uzaklaşmak zorunda kalan Moliere 1645 ten 1658 e kadar L'illustre Theatre grubuyla taşrada kaldı. Gerçek yolu komediyi keşfedip ve bundan emin olduktan sonra Paris'e geri dönmeye karar verdi. Bu dönem içerisinde Moliere'in taşradaki oyunlarını seyreden ve çok başarılı bulan arkadaşları, Paris'e dönmese bile kente yakın bir yerlerde oyun sergilemesi gerektiğini önermiştir (Perin, 1944, ss. 66-67).

Moliere 1556 da Lyon'da oynanan L'etourdi 'Şaşkın' isimli oyunu yazmıştı bu oyun Moliere'in gün yüzüne çıkmış ilk oyunuydu. Moliere Lyon'da birçok yetenekli oyuncuyla çalıştı: Duparc, Mlle Gorla, Dufresne, De Bries kardeşler, Rogenou de l'estang ve kızı, Mlle de Vanselle. Corneille'e gibi oyunculara ilk kez Lyon'da rastlamıştı. Grup burada ün almaya başladı. Prens Conti, grup'u kanatları altına aldı fakat aralarına kendi metresini de sokuşturdu. Bu sokuşturma üzerine Moliere 1556 da

Le Depit Amoureux ‘Küskün Âşıklar’ adında bir oyun daha yazdı ve oynattı (Özgü, 1974, ss. 2-3).

1658 yılında Moliere ruhunda ve hafızasında sonsuz kaynakla beraber Paris’e geri döndü. Le Docteur Amoureux ‘Sevdalı Hekim’ isimli oyunu yazdı ve Kralın huzurunda oynadılar. Oyun büyük ilgi gördü ve beğenildiği için Kral tarafından ödüllendirildi ve Kralın resmi grup’u olarak ilan edildi. Bu başarıdan bir süre sonra Moliere, Petit- Bourbon tiyatrosunda İtalyan grup Torelli ile nöbetleşe oyun çıkarmak şartıyla kraldan izin aldı. Bir yıl sonra Moliere’in başarısı karşısında sönük kalan Torelli Paris’i terk etti ve Moliere tiyatronun hâkimiyetini ele aldı. Moliere ilk şaheserini bu yıl 1659 yazdı Les Precieuses Ridicules ‘Gülünç Kibarlar’. Halk o zamanlar üzerinde en fazla dedikodu yapılan bir muhitin sahne üzerinde nasıl inceden inceye kepaze edildiğini seyretmekten büyük bir zevk alıyordu. Bazı edebiyat tarihçileri bu eserin ilk temsilinde bir ihtiyar seyircinin: ‘*Cesaret Moliere! İşte hakiki komedi buna derler!*’ diye bağırıldığını söylüyorlar. Bu durum aynı zamanda yeni bir mücadelenin başlangıcı oldu, birçok kişi Moliere’e düşman kesildi (Perin, 1944, ss. 68-69).

On beş yıllık bir mücadeleden çıkan Moliere bir süre kendinden söz ettirtmemeye ve kendisini unutturmaya çalıştı. Fakat bazı üstün makamlı kişilerin şikâyeti üzerine birkaç gün sonra oyunun oynanmasına yasak getirildi. Moliere’in de üstün makamlı tanıdıklarını devreye sokmasıyla oyun tekrar oynanması için yasağı kaldırtmayı başardı. Ardından bu durum gerçek bir reklam niteliği taşıdığından dolayı eskisinden daha çok ilgi gördü daha sonra Moliere 28 Mart 1660 da yeni oyunu Sganarelle ou le cocu imaginaire ‘Sganarelle - Hayalde Boynuzlu Adam’ oyununu yazdı ve oynadı (Perin, 1944, s. 69).

1662 de Petit-Bourbon sarayı yıkıldığı için Kral Moliere’e Palais-Royal salonunu kullanımına izin verdi. 29 Şubat 1662 de ilk baleli komedyası ‘Zorla Evlenme’ yi oynadı. Ardından Moliere ‘Kadınlar Mektebi’ adlı oyununu sergiledi aldığı yersiz tepkilere cevap olarak ‘Kadınlar Mektebi’nin Tenkidi’ adlı oyunu yazıp oynamayı gerekli gördü. Yine devam eden tepkiler ve kendisini hedef alarak yazılan komedyaaların altında kalmamak ve Kralında teşvikiyle 1663 de ‘Versailles Tuluatı’nı yazarak rakiplerinin sanat anlayışıyla inceden alay etmişti. Kral her daim Moliere’in yanında yer

aldı ve ona bin franklık maaş bağladı. Şubat 1664 de Moliere'in ilk oğlu dünyaya geldi ve Kral oğlunun vaftiz babası olmayı kabul etti (Nebi,1963, s. 6).

Bir şenlik haftası içinde 1664 de 'Tartuffe' adlı oyunun üç perdesini oynadı. Bazı dindarlar, dine aykırı diye Kraliçeyi kışkırtıp, bu komedyanın oynanmasını yasaklattılar. Bu duruma alınan Moliere durumu düzeltmek amacıyla 'Don Juan'ı yazıp oynadı. Moliere bu kez de din yanlısı bir komedya yazdığı için eleştirildi. Her daim Moliere'in yanında yer alan Kral buna sinirlenerek Moliere'in maaşını bin frank dan altı bin frank'a çıkarttı ve kumpanyasına da Kral Trupu adını verdi. Tartuffe'u oynamaktan bir türlü vazgeçemeyen Moliere Kraliçenin ölmüş olmasından faydalanarak Tartuffe'un karakter adını Panulfe olarak değiştirerek, cübbesini sırtından çıkarıp, onu bir salon beyefendisi kılığına sokarak oyunun adını da Imposteur 'Düzenbaz' olarak yenileyip 1667 de sahneye koydu. İlk gösterimin ardından Kralın Paris'te olmayışını fırsat bilen Parlamento Başkanı Lamoignon oyunun oynanmasını yasakladı. Moliere Krala iki adamla haber yollatıp karara itiraz etse de bu vakitler alabilirdi. Paris Başpiskoposu bu eseri oynayan, seyreden ve okuyanların aforoz edileceğini ilan etti. Bu durumun ardından bir buçuk ay temsillerini iptal eden Moliere bu sürenin ardından çalışmaya koyuldu. Başlıca şaheserlerinden biri olan 'Cimri' yi yazdı ve oynadı. Nihayet Kral 'Tartuffe'un oynanmasına izin verdi. Bu iki komedyasından sonra 1670 de 'Kibarlık Budalası'nı yazdı. Birkaç eserinden sonra da 1672 de 'Bilgiç Kadınlar'ı oynadı. 10 Şubat 1673 de 'Hastalık Hastası'nın ilk temsili de oynadı. Eserlerinde devrin sözde hekimlerine takılmaktan kendini alamıyordu, hâl bu ki çok hastaydı (Nebi, 1963, ss. 6-7).

Hastalığını umursamadan yanında çalışan işçileri mağdur etmemek için başrolü oynamakta ısrar etti. 17 Şubat 1673 de oyunun üçüncü temsili de fenalık geçirdi fakat hayatı pahasına rolüne devam etti. Temsil bittikten sonra Moliere'i evine götürdüler. Ağzından kan geliyordu. Ayrı yaşadığı karısını çağırması için öğrencisi olan Baron'u yolladı ama onlar yetişmeden şiddetli öksürük esnasında göğsünde kopan bir damardan boşalan kanın boğmasıyla hayatını kaybetti (Ofllazoğlu, 1978, s. 39).

Karısı geldiğinde Moliere ölmüştü artık. Rahipler Moliere'in başında beklemeyi kabul etmiyorlardı çünkü oyuncular üzerindeki kilise yasağı henüz kalkmamıştı. Semt mezarlığına da gömülmesine izin verilmiyordu. Karısı, Paris Başpiskoposuna gitti ancak

ne denli rezil yaşadığı herkesçe bilinen Başpiskopos talebi reddetti. Kralın ayaklarına kapanmak zorunda kalan karısı belirlenen kuralların yerine getirilmesi şartıyla sonunda izini aldı. Tören gösterişsiz ve sadece iki rahip ile gerçekleştirilebilecekti. Yalnızca Fransa için değil dünyaca değerli olan Moliere ölümünden dört gün sonra anca gömülebildi. Tabutun üzerindeyse, Moliere'in bağlı bulunduğu Döşemeciler Loncası'nın simgesel örtüsü vardı. İşte Komedyacının Tragedya'lık sonu (Oflozoğlu, 1978, ss. 39-40).

Moliere'in yazdığı oyunların büyük çoğunluğu bireysel baskı olarak yaşarken basılmış ve yayınlanmıştı. Ölümünden sonra ise hem resmi olarak hem de korsan olarak oyunlarının farklı baskıları yayınlandı (Herzel, 1978).

1.3. KAVRAM OLARAK KOMEDYA VE MOLIERE İLİŞKİSİ

17. yüzyılın en başarılı tiyatrolarında yer alan ve önemli oyunlarının yazarı olan Moliere, yıllar içerisinde farklı yaklaşımlar üzerinden oyunlar da yer alsa da komedy türü onun başyapıtlarını oluşturmaktadır.

Moliere alışla gelmiş tüm kalıpları yıkarak komedy türünü tepeden tırnağa yenilemiş ve bir 'gözlem tiyatrosu' yaratmıştı. Rönesans komedy yazarları Jodelle ve Larivey genellikle Eski Yunan Latin yazarları ve İtalyanların yolundan gitmişler. Fakat gelenek yaratmadıklarından etkisiz kalmışlardı. Bunun üstüne 3. Henri zamanının da Fransa'ya yerleşen İtalyan komedyası ve onun en başarılı türü sayılan Commedia Dell'arte'nin değişmeyen kişileri, çok eylemli, tuluat türünden konuşmaları, gerçekten uzak konu ve tipleriyle Fransız komedyası üzerinde uzun bir dönem etkili olmuştur. Bu arada Eski Farslar 17. yüzyıl başlarında kaba gülünçlüklerle dolu, İspanyol özentisi fantastik oyunlar çıkarmışlardır ortaya (Vardar, 1967, s. 62).

Moliere'in başlangıçta, gezginci zamanında yazdığı oyunlar, daha çok İtalyan tiyatrosunun Commedia Dell'arte'nin 'entrika' türünün izlerini taşımaktaydı. Moliere Commedia Dell'arte'yi çok ustaca kullanmış, onun tiplerinden karakter komiği yaratmaya yönelmiştir (Özgü, 1974, s. 8). Van Tieghem'in dediğine göre: '*Kendi yorumunu katarak, zorunlu maskeler kullanarak rollerini 'kesin' olarak oynatmıştır.*' bu da, roller hangi oyuncular için yazılmışsa, onları karakterleri ile açıklıyor (Tieghem, 1956, s. 269).

Moliere ulusal yerel geleneğe dayanarak, kendi yapısına da uygun gelen Farce ‘Fars’ biçimi; hizmetçilerin çevirdikleri dolapları, kılık değiştirmeleri ve sonunda da dayak sahneleri olan Fransa’da çok sevilen, halkın da çok tuttuğu bir biçimdi (Özgü, 1974, s. 9). Serbest bir biçim olan Fars bir çeşit vodvildir. Yalan, yanlış ve abartma en üst seviyede kullanılır. Yalan ve abartma yalnız planda değil, bizzat olaylarda da vardır. Fars’ta olmayacak şeyler olur. Yapısı Şarlo’nun, Harold Lloyd’un komik filmlerine benzer. Farsın amacı ne komedide olduğu gibi karakter incelemesi, ne de vodvilde olduğu gibi karakterlerin iflasını itibari bir plan üzerinde göstermektir; belki de sadece güldürmektir. Onun için Fars bir rüya kadar hayali ve itibari fırsatlarla işlenmiştir (Baltacıoğlu, 2006, s. 160).

Aynı zamanda bu oyunlarda karakter ve kişi yoktu. Kalıplaşmış durumlar ve tipler vardı. Gerçeğe aykırı, uydurma gülünçlükler, inanılmaz rastlantılar, isim karışıklıkları ve iki sevgiliyi bir ayrı bir barışık gösteren olağan dışı öğeler bulunurdu. Bu öğeler; Moliere’den önceki yazılan oyunların çoğunda bulunan özelliklerdendi (Vardar, 1967, s. 62).

Dönemin soğuk gözlemci seyircisi; sahneyi komedi aracılığıyla akla ve geleneğe karşı gelen, aykırılıkların maskesinin düşürüldüğü açıkça alay edildiği ve teatral olarak rezil etme yöntemi sayardı. Moliere’in alaycı ve iğneli sözleri, bulunduğu dönemi, moda suistimallerini ve maskaralıklarını yani genel insani zaafı hedeflemişti (Arıkan, 2011, s. 130). Moliere Farce’lerin de, Clown’ın ya da Harlekin’in yansıttığı gibi kişiler yansıtmamıştı, onun karakterlerinde hep hakiki insanlık yaşantısının bir özü vardı. Karakteri belirtmek ya da bir tezi savunmak eytişim dialectique ‘diyalektik’ ile olur. Bunun için de Moliere, başkarakter karşısına, tamamıyla onun karşı görüşlerini savunacak bir karşıt oyuncu çıkarmıştır. Bu karşıt oyuncular, yazarın sözcüleri değillerdir. Bunlar, sırf tartışma yaratmak ve bir sonuca vardırmak için sahnededirler. Bu tartışma sırasında da başkarakterin karakteri yavaş yavaş belirir; savunulan tez, bir belirtiye götürür. Fagnet’in dediğine bakılırsa: ‘*Moliere’in tezleri savunduğundan şüpheleri varsa oyunlarının yarısı tezli oyunlardır.*’ (Özgü, 1974, ss. 9-10).

Tezli oyunlar Moliere’i tartışmalı ‘polemik’ oyunlara götürdü. Onun elinde komedya, kabalaşmadan, maddeleşmeden hep yeniden bir iç sorun alanına girdi. Bütün gözlemlerini biçimlendirmede yergi vardır. Onun çağında yurdu, dosdoğru bir ülke

değildi. Moliere bunun farkındaydı. Güldürülerinde, insanları birer birer soydu, yüzlerinden maskelerini çıkardı ama bunu da onları küçümsemeden yaptı (Özgü, 1974, ss. 10-11).

Tartışmalı oyunlarının yanında, Moliere'in birçok oyununda rastlantısal müzik ve dansları birleştirdiği bilinmektedir (Powell, 1996, s. 5). Moliere'in, ünlü Halyan bestecisi Giambatista Lulli ile birlikte çalışması da oyunlarına yeni bir çeşni kattı. Fransa'ya geçtikten sonra, öylesine Fransız oldu ki Lulli, adını bile Jean-Baptiste Lully biçimine çevirdi. Daha küçük yaşta müzik seviyordu, sonraları da bale müziğine merak sardı. 14. Louis, Ballet gösterilerini çok seviyordu; sarayında da Ballet'in gelişmesini istiyordu. Bunun için de sarayındaki müzik topluluğunun başına Surintendant de lamusique de la Chambre du Ray 'Ray's room müzik sorumlusu' Lully'yi getirdi. Lully, opera ile bale arasında bir tür olan Ballet de Cour'a 'Saray Balesi' yeni bir biçim verebilmek için, içine duolar, triolar, prologlar, clialoglar, hatta operanın finalini bile kattı. Bununla 'Ballet' zenginleşmiş ama aynı zamanda dramatikleşmişti. Moliere, 14. Louis'in, Lully'nin yenilemiş olduğu bu biçimden hoşlandığının farkına varır ve sadece komedyanın, edebiyat bakımından ne kadar üstün olursa olsun, üstün okuyucular, oyuncularla da oynansa, o çağın saray seyircilerini doyuramayacağını anlar ve kendisine yaklaşan Lully ile birlikte çalışmaya karar verir. Böylelikle, Opera ile Ballet de Cour'un gösteri biçimleri ve etkili öğeleri, Moliere'in komedyaları ile birleştirip yepyeni bir tür olan Comedie-ballet oluştu (Özgü, 1974, s. 11).

Moliere'in coşkun mizacının temelinde iyimserlik vardı. O, bu tavrı; kişileri, olayları, güldürü öğelerini nesneleştirirken, açık yürekli bir tavır takınır, sırf acı tecrübelerden kurtulmak, karamsar izlenimlerden aydınlığa çıkabilmek, kendine gelebilmek için alırdı. Böylelikle de taşkınlıklar yapan, taklalar atan soytarıları ağırbaşlı sorunlarla muhatap kılardı. Böyle olunca da oyunları 'Tragi-komedy' trajik alana kaydı (Özgü, 1974, s. 12).

17. yüzyıl Fransız klasisizmin ülküsünün 'üç birlik' kuralına tam uygun değilse bile ona yakın bir görüşle işlenmiş, güzel bir dille yazılmış, olaylar açık ve makul bir biçimde yürütülmüş, karakterleri iyi çizilmişti. Moliere akıl ve hayal gücü olan ile gerçek dünyada, erişilebilen ile erişilemeyeni ayırt ettiren ve buna göre davrandıran güç oldu. Bu güç de Moliere'e, oyunlarının klasik biçim idealini verdi. Hanns Heiss,

Moliere'in bu çeşit oyunlarını Hautes Comedies 'Yüksek Komedyâ', komik olanın, trajik olanın karşısında geriye itilmesi diye tanımlar. Moliere, komedyalarını tamamıyla serbest, hiçbir kurala bağlanmadan yaratmıştır. Bunlar, büyük komedyalardı. Her biri titizlikle işlenmiş, yapıları sağlamdı (Özgü, 1974, s. 12). Moliere komedyayı gerçek hayata uyarlamıştı. Komedyayı; yapmacılıktan, aşırılık ve ölçsüzlüklerden uzak çağdaş insanlığa yaklaştırmış, evrensel bir nitelik kazandırmıştır (Vardar, 1967, s. 62). Yazar, oyuncu, rejisör, yan yanadır ve yalnız kendi çağının kişileri değil, bu çağda yaşayan kişilerden gördüklerini bütün zamanlara, insanlığa aktarmıştır. Onun oyunlarında karakter olarak oluşturduğu kişiler, Hautes Comedie'nin kişilerinden çok daha evrensel olmuştur (Özgü, 1974, s. 12).

Moliere'in zekâsı güldürünün bütün biçimlerine bürünmüştür. Sadece kendine özgü gelenekleri ve hiç alışılmamış bir anlayışla harmanlayarak modern komedyayı oluşturmuştur (Vardar, 1967, s. 62). Moliere, pastoral komedyâ, Comediea Ballet ve farslar yazmışsa da, töre komedyası ile karakter komedyasının en iyi örneklerini vermiştir (Çalışırlar, 1995, s. 434). Onun en büyük özelliği oyunlarında insanları doğal halleriyle gözler önüne sermesiydi (Vardar, 1967, s. 62). The Oxford Companion to the Theatre'in kibirli bir katılımcısına göre; *'Moliere'in oyunları uygulamada evrenseldir, ancak çevrilemez, geçiş sırasında zekâ buharlaşır ve geriye sadece bir iskelet kalır.'* Ancak bu, insanları onun eserlerini çevirmeyi denemekten caydırmayacaktı (Lochhead, 2008, s. 6).

1.4. MOLİERE'İN YAPITLARI

Moliere'in yazarlığının yanı sıra oyuncu olması da yazdıklarını etkilemiştir. Oyunların da ki karakterleri, kendi tiyatro topluluğun da ki oyuncularını andırırdı. Kendisi de genellikle, çabuk kızan adam, uşak, aldatılmış koca, dar kafalı bir burjuva ve 'Moliere'e söven yobaz ihtiyar gibi rolleri oynamıştır. Yaşadığı durumları kolayca bir oyun malzemesi haline getirmekte ustadır. Konusu önceden belirlenmiş bir oyun yazmaz, o anda bulduğu, eline geçen konuyu ya da insan tipini oyunlaştırır bu yüzden de çoğu oyununda doğaçlama havası görülür. Oyundaki repliklerde, oyun kişileri birbirlerinin görüş ve sözlerindeki yanlışlık, anlamsızlık ya da çelişkiyi ortaya çıkarırlar. Roller sık sık değişir, akıllı adam aptal duruma düşer, budalanın da mantığın sözcüsü olarak ortaya çıktığı olur. Bu nedenle, Moliere'in oyunlarını bir akılcılık savunusu

olarak görmek yanlış olur. Moliere de akılla akılsızlık birbirine çok yakındır. Eğer bir söz ya da olay, her türlü akılcılık sınırını aştığı halde bizi güldürüyorsa, Moliere'e göre burada akılla budalalık sürekli yer değiştiriyor demektir. Klasik çağın ve günümüzün ölçülerine göre, Moliere profesyonel bir yazar ya da edebiyatçı değildi. Oyunlarının nerdeyse tümünü, yayınlamak amacıyla değil, oynanması için yazmıştı (Barro, 2021).

Moliere'in başlıca yapıtları şunlardır:

- 'La Jalousie du Barbouille' (Soytarının Kıskançlığı) 1645 bir perdelik Fars (Nebi, 1963, s. 12).
- 'Le Medecin volant' (Hekim Uçtu.) 1655 bir perdelik Fars (Nebi, 1963, s. 12).
- 'L' Etourdi ou les contretemps' (Şaşkın Yahut Beklenmedik Engeller) 1655 de beş perdelik komedya (Nebi, 1963, s. 13).
- 'Le Depit amoureux' (Küskün Âşıklar) 1656 da 14. Louis'in önünde oynadıkları beş perdelik komedya (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'Le Docteur amoureux' (Âşık Doktor) 1658 (Özgü, 1974, s. 9).
- 'Les precieuses ridicules' (Gülünç Kibarlar) 1659 da ilk Fransız töre komedyası sayılan bir perdelik komedya (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'Sganarelle ou Le Cocu imaginaire' (Sganarelle yahut Hayali Le Cocu) 1660 da bir perdelik evlilik komedyası (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux' (Don Garcie de Navarre yahut Kıskanç Prens) 1661 de beş perdelik koşuklu komedya (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'L'ecole des maris' (Kocalar Mektebi) 1661 de üç perdelik komedya (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'Les Facheux' (Münasebetsizler) 1661 de saray için yazılmış üç perdelik ilk comedie-ballet (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'L'Ecole des Femmes' (Kadınlar Mektebi) 1662 de beş perdelik komedya (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'La critique de L'Ecole des femmes' (Kadınlar Mektebi'nin Tenkidi) 1663 de bir perdelik komedya (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- 'L'Impromptu de Versailles' (Versailles Tuluatı) 1663 de bir oyun provası ortamında Moliere'in oyunculuk ve komedya üzerine düşüncelerini dile getirdiği bir perdelik komedya (Çalışırlar, 1995, s. 434).

- ‘Le Mariageforce’ (Zorla Evlenme) 1664 de bir perdelik komedy (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- ‘La Princesse d’elide’ (Prenses Elide) 1664 de beş perdelik Comedie-ballet (Çalışırlar, 1995, s. 434).
- ‘Les Plaisir de ‘Ille enchantie’ (Büyülü Ada Eğlenceleri) 1664 (Özgü, 1974, s. 11).
- ‘Le Tartuffe’ (Tartuffe) 1664-1669 da 14. Louis ile aralarının açılmasına neden olan beş perdelik komedy (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 434).
- ‘Don Juan ou le festin de Pierre’ (Don Juan) 1665 de Versailles Sarayında da Kralın önünde oynanan beş perdelik hafif doğaçlama komedy (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 43).
- ‘L’amour medecin’ (Sevda Hekimi) 1665 de üç perdelik Comedie-ballet (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Le Misanthrope’ (Adamcıl) 1666 da beş perdelik tragedya’ya benzer sayılan bir komedy (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Le Mededn malgre lui’ (Zoraki Hekim) 1666 da üç perdelik Comedie-ballet (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Melicerte’ 1666 (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘La Pastorale comique’ (Komik Pastoral) 1667 (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Le sicilien, ou l’amour peintre’ (Sicilyalı Yahut Resimli Muhabbet) 1667 de üç perdelik Comedie-ballet (Nebi, 1963, s. 13; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Amphitryon’ 1668 de üç perdelik komedy (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘George Dandin’ 1668 de üç perdelik komedy (Nebi, 1963: 14; Çalışırlar, 1995: 435).
- ‘L’avare’ (Cimri) 1668 de beş perdelik komedy (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Mösyö de Pourceaugnac’ 1669 da konusu kral 14. Louis tarafından verilen üç perdelik komedy (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Les Amants magnifiques’ (Şanlı Âşıklar) 1670 de beş perdelik Comedie-ballet (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).

- ‘Le Bourgeois gentilhomme’ (Kibarlık Budalası) 1670 de konusu kral 14. Louis tarafından verilen beş perdelik komedya (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Psyche’ (Ruh Tanrıçası) 1671 de beş perdelik Comedie-ballet (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Les Fourberies de Scapin’ (Scapinin Dolapları) 1671 de üç perdelik komedya (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘La Comtesse d’escarbagnas’ (Kontes D’escarbagnas) 1672 de bir perdelik komedya (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Les Femmes savantes’ (Bilgiç Kadınlar) 1672 de beş perdelik komedya (Nebi, 1963, s. 14; Çalışırlar, 1995, s. 435).
- ‘Le Malade imaginaire’ (Hastalık Hastası) 1673 de beş perdelik komedya (Nebi, 1963, s.14; Çalışırlar, 1995, s. 435).

İKİNCİ BÖLÜM

CİMRİ ADLI OYUNVE ELİSE KARAKTERİ

2.1. CİMRİ

Zengin ve bir o kadar da cimri olan Harpagon tefecilik yaparak daha fazla zenginleşmeye çabalayan küçük bir burjuvadır. Yaşamdaki en büyük amacı çok zengin olmaktır. Paraya olan tutkunluğu nedeniyle kızı Elise’i varlıklı aynı zamanda soylu bir ihtiyarla, oğlu Cleante’i ise zengin bir dulla evlendirmek ister. Kendisi ise, Cleante’ın âşık olduğu genç ve güzel Mariane’la evlenme peşindedir. Oyun Harpagon’un cimriliği üzerine kurulu olup, servetinin çalınma korkusu içinde yaşayan bir babanın düştüğü komik durumları yansıtmaktadır.

Moliere, Harpagon karakterini oluştururken şüphesiz Gülünç Kibarlar, Sahte Sofu’da veya Ürkek Adamda yaptığı gibi toplumu gözlemlemiştir. Zira sözü edilen piyeslerin şahısları toplum katmanlarında yaşayan canlı tiplerdir; dolayısıyla, Harpagon da onlardan biridir. Kaldı ki, Moliere piyeslerinde hep aşırılık ve sivrilikler konu edinmiştir. Bu sebeple, piyeslerindeki karakterlerin, Harpagon gibi zaman zaman hayalî olduğu izlenimi uyanmaktadır. Oysa aşırılıkları bünyesinde toplayan bir karakterin inanılmaz olmasından daha doğal ne olabilir? Cimrilerin ortak yönü olan şüphecilik, tedirginlik ve korku Moliere’in mükemmel tasviriyle Harpagon’da fazlasıyla bulunur ve O, kimseye güvenmez (Uygur, 2003, s. 153).

’Harpagon: ... Evde olup bitenleri gözlemek, her şeyden kendine çıkar sağlamak için burada kazık gibi dikilip durma! Karşımda sürekli olarak, lanetlenmiş gözleriyle yaptığım her şeyi yakından gözleyen, sahip olduklarımı oburca yiyip yutan, her bir köşeye çalınacak ne var ne yok diye bakan bir hain istemiyorum.’ (Moliere, 2007, s. 20).

Olay örgüsü, Harpagon’un cimriliğini besleyen yan unsurlarla daha renkli, daha canlı ve daha iç içe karmaşık görüntüler oluşturur. Dram eserlerin vazgeçilemeyen unsurlarından olan aşk teması, Cimri piyesinde de görülmektedir. Ancak, bu tema piyeste boşluğu doldurmaya yönelik bir aksesuar gibi görülmemelidir. Moliere, Harpagon’daki tutku ve bencilliği bu tema yardımıyla desteklemeyi amaçlar. Zira

Harpagon tutkularının gerçekleşmesi için her yolu mubah görmektedir. Bu bakış açısından hareketle Harpagon'un, zengin zannettiği oğlunun sevgilisiyle evlenmek istemesi, önündeki engelin kim ve ne olduğunu önemsiz kılar (Les Petits-Fils de Plon et Nourrit, 1930, ss. 89-90).

Yazar bu ana temaların yanı sıra 'trajik' sayılabilecek başka temalara da yer verir: Despotizm, bencillik ve kadın gibi. Cimri oyunu aynı zamanda paradan başka bir şey düşünmeyen ve evde tek hâkimiyet olarak kendini gören bir babanın kızı olan Elise'in dramını da anlatmaktadır (Kocaman, 2019, s. 169).

Daha da önemlisi, Elise istemediği biriyle sırf zengin olduğu için zorla evlendirilmek istenmektedir. 'Harpagon: ... *Kardeşine gelince, bu sabah bana söz edilen bir dudu da onun için düşünüyorum ve senin içinde... Seni Senyör Anselme'e veriyorum.*' (Moliere, 2007: 32). Böyle bir koca Harpagon gibi bir babanın işine gelirdi çünkü bu soylu zengin koca aday, kızı çeyizsiz alacaktır. Üstelik damat adayının malı mülkü de yerinde. 'Harpagon: ... *Başka bir yerde bulunmayacak bir kazanç görüyorum ben. Kızımla çeyizsiz evlenmek istiyor.*' (Moliere, 2007, s. 35).

Nasıl ki ülkenin tek hâkimiyeti krala, (14. Louis'nin 'Devlet benim' sözünü hatırlatmak gerekir) ailede de tek söz sahibi, babadır. 17. yüzyılda ailede baba, kralın temsilcisi gibi görülür. Edmond et Jules de Concourt'un belirttiği gibi, Tanrı'nın temsilcisi kral, kralın temsilcisi ise babadır ve bunlar yasal güçlerdir. Onların otoritesine karşı gelmek suçtur (Lathuillière, 1882, s. 139). Devlet yönetiminde de, aile içinde de erkek önceliklidir. Aile içinde erkek değerleri koruyan, tüm aileyi yönlendiren, otoritenin elinde toplandığı kişi konumundadır. Bir yandan mutlak ve sonsuz otorite Harpagon diğer yandan ise ikinci plana itilen, edilgen bir nesne konumuna getirilen Elise. Neden Harpagon? Neden Moliere Harpagon gibi son derece cimri, paranın yaşamak için tek amaç olduğu, kızını dahi kâr getiren bir obje gibi gören bir tip yaratmıştır? Bunun yanıtını yine yazarın yaşadığı toplumsal değerler içinde aramak gerekir (Kocaman, 2019, s. 170).

17. yüzyıl Fransa'sı kapitalist değerlerin toplumsal ve siyasal yaşamı en derinden etkilediği bir dönemdir. '*Feodal ekonomiden sanayiye dayalı bir ekonomiye geçiş dönemidir. Yeni bir dünya, eski feodal toplumun yerini alır.*' (Michel, 1993, s. 40). Bu bağlamda, Cimri sınıf ve soyluluk gibi kavramların sadece paraya dayandığı, yeni

değerler sisteminin oluştuğu bir dönemin ürünüdür diyebiliriz. Yatırım yapmak, daha fazla para kazanmak, daha fazla saygınlık elde etmek hırsının üst noktada olduğu bu dönem toplumunu alaylı bir şekilde oyunlarında ele almıştır. Moliere, bu yeni değerlerin beraberinde getirdiği değişimleri ve bu değişimlerin kadın üzerindeki olumsuz etkilerini Cimri adlı eserinde son derece başarılı bir şekilde gözler önüne sermiştir (Kocaman, 2019, s. 171).

Evlenmeden önce babasının emrinde olan kadın, evlendikten sonra da kocasının emri altına girer. Kendi çıkarları için çocuklarını evlendiren otoriter bir babadan, sevmeden evlenilen bir kocanın egemenliği altına giren kadının durumunu sosyal bir yara olarak gören Michel ‘Pure La Prétieuse ou le Mystère des Ruelles’ adlı eserinde 17. yüzyıldaki kadının konumunu şöyle yorumlamıştır. ‘Evlilik, kadının öncelikle kendi çıkarları için çocuklarını evlendiren otoriter babanın ve sonrasında da seilmeyen, bu otoritenin devamını getiren koca yüzünden kurban olduğu sosyal bir yaradır.’ (Lathuillière, 1882, s. 140; Kocaman, 2019, ss. 171-172).

Lessing, komedyanın işlevinin de kötülükleri düzeltmek değil, sağlıklı olanı sağlıklı olduklarına inandırmak olduğunu ileri sürer. Lessing’e göre, Moliere’in Cimri’si hiçbir cimriyi cimrilikten vazgeçirmemiştir. Tiyatronun yararı koruyuculuğundadır; doğruları eğitmesinde, onlara kötüyü tanıtmamasındadır (Şener, 2006, s. 126).

Edebi üslup anlamında Moliere’i aynı yüzyıl içinde yer alan diğer yazarlardan ayıran en önemli özelliği üslûbunun sağlamlığı ve dilinin keskinliğidir. Eğer bir konu hakkında söz söyleyecekse kendi istediği şekilde söylemiştir. Yıllara meydan okuyan bütün mizah yapıtlarında olduğu gibi onun eserlerinde de temel amaç güldürerek düşündürmek ve düşündürerek eğitmektir. Bu bağlamda, argo diye tabir edilen kaba halk şakalarından ve güldürülerden yararlanır. Ortaya koyduğu oyunlarda yapmacık kibarlık, asalet düşkünlüğü, bilgiçlik, sahte dindarlık, cimrilik gibi temaları abartılı söylemler ve davranışlar yoluyla bir araya getirir (Efil & Uz, 2019, s. 332).

2.1.1. Cimri Adlı Oyunun Özeti

Yazan: Moliere

Çeviren: Leman Yılmaz

Oyun: 5 Bölüm, 3 Dekor, 4 Kadın, 10 Erkek' den oluşmaktadır.

Tür: Komedi

Kişiler: HARPAGON, Cimri

CLEANTE: Harpagon'un oğlu

ELİSE: Harpagon'un kızı

VALERE: Harpagon'un uşağı (Gerçekte Don Thomas d'Alburcy'nin oğlu, Mariane'nin abisi)

MARIANE: Harpagon ve Cleante'nin sevdiği kız (Gerçekte Don Thomas d'Alburcy'nin kızı, Valere'nin kardeşi)

ANSELME: Gerçekte Don Thomas d'Alburcy

FROSİNE: Düzenli bir kadın

SİMON EFENDİ: Tefeci

JACQUES USTA: Harpagon'un aşçısı ve arabacısı

LA FLECHE: Cleante'nin uşağı

BAYAN CLAUDE: Harpagon'un hizmetçisi

BRINDAVOINE: Harpagon'un uşağı

LA MERLUCHE: Harpagon'un uşağı

KOMİSER VE KÂTİBİ

Özet: Zengin ve cimri bir adam olan Harpagon, kızı Elise ile oğlu Cleante üstünde katı bir disiplin kurmuştur. Ancak; Elis, babasının yanına yardımcı aldığı Valere'yi gizliden severken, Cleante de parasal sıkıntı çeken Mariane'yi gizlice sevmektedir. Ama Harpagon Mariane'yle evlenmek istediğini, Elise ile Cleante'yi de varlıklı kişilere vermeyi düşündüğünü söyler. Cleante, acele para bulma kaygısına düşerek bir tefeciye başvurur, ancak kendisinden yüksek faiz isteyen tefeciye öfkelenir; tefeci ise, Harpagon'un ta kendisidir (T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Tiyatroları, 2008, s. 50; Moliere, 2007).

Bu arada, Frosin, Harpagon ile Mariane arasında çöpçatanlığı sürdürse de, kendisinden para koparmayı başaramaz. Harpagon, evde yemek verecektir, yanında çalışanları sıkar; yemeğe, Mariane ile Frosine'in yanı sıra, Elise'yi evlendirmeye düşündüğü dul ve varlıklı yaşlı bir adam olan Anselme de çağırılmıştır. Mariane, Harpagon'a pek ilgi göstermez; Harpagon, kendilerine çocuklarını tanıştırdığında, Mariane ile Cliante göz ederler; daha sonra da Frosin'e ne yapmaları gerektiği konusunda akıl danışır; Frosin, kendisine bulacağı varlıklı ve soylu bir kadın için Harpagon'un Mariane'den vazgeçebileceğini söyler. Bu arada ortada geçenlerden ve patırtılardan kuşkulanan Harpagon, bahçeye gömmüş olduğu para ve altın dolu çekmecesinin yerinde olmadığını öğrenir. Hemen eve polis komiserini çağırır ve herkesten kuşkulandığını söyler. Ancak, Cleante'nin uşağı La Fleche, çekmeceyi bulmuş ve bundan yararlanması için efendisine getirmiştir. Bu arada, Harpagon'un elinden hem altın ve para dolu çekmecesini, hem de kızını aldığını düşündüğü Valerie, kendi yaşam öyküsünü anlatmaya başlar; aslında Napolili soylu bir aileden gelmektedir. Geçirdiği bir deniz kazasında annesi, babası ile kız kardeşini kaybetmiştir. Sonunda; Anselme'nin Valere'nin ve Mariane'nin babası olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine Harpagon, Cleante'nin altın ve para dolu çekmecesinin kendisine geri vermesi koşuluyla, Cleante'nin Mariane'la, Valere'nin de Elise'yle evlenmesine izin vereceğini söyler. Anselme, Harpagon'a başlık parası vermekten kurtulsa da, düğün giderleri ile komiserin parasını ödemekten kurtulamaz (T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Tiyatroları, 2008, s. 50; Moliere, 2007).

2.2. ELİSE KARAKTER ÇÖZÜMLEMESİ

Kadın karakter olarak Elise, oyunun merkezinde değildir ancak kadın olarak karşılaştığı sorunlar önemlidir. Yazar, ataerkil değerlerin baskın olduğu bir toplumda kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğe dayalı ilişkiyi göstermeyi de amaçlar. Harpagon'un çocuğu olma talihsizliğini yaşayan Elise, babasının cimriliği yüzünden varlık içinde yokluk yaşamaktadır (Kocaman, 2019, s. 169).

Harpagon'un çocuklarını istemedikleri kişilerle maddi çıkar sağlamak için zorla evlendirme isteği baba otoritesini boşa çıkarır. Elise bu karara karşı çıkarak Harpagon'un iktidarının sarsılmasına neden olur.

Harpagon, Elise ve Valere ile olan ilişkisinde iktidar konumdadır. Ayrıca toplumsal değer yargıları da Elise üzerinde baskı yaratmaktadır. 'Elise: *Ne yazık ki bir sürü şey bir arada işte: bir babanın öfkesi, bir ailenin sistemleri, elalemin dedikodusu ...*' (Moliere, 2007, s. 13).

Var olan dönemin toplumsal koşulları içinde otoriter ve ataerkil tutumlar sergileyen bir baba figürüne karşı Valere ve Elise'ye gizli kapaklı aşk yaşamaktan başka yol bırakmamaktadır.

Elise babasının parasını kaybetme kaygısı ve güvensizliğiyle büyüdüğü için güven ve kaygı problemleri yaşamaktadır fakat içindeki Valere aşkı bu duyguları baskılamaktadır. 'Elise: *Ah! Sevdiğiniz insanların sizi ikna etmesi ne kadar da kolay! Evet, Valere, kalbinizin beni yanıltmayacağını biliyorum... Beni gerçek bir aşkla sevdiğinizize, bana sadık olacağınıza inanıyorum. Her şeyden şüphe etmek istemiyorum. Duyduklarım bana acı verse de kaygılarımı dizginleyeceğim.*' (Moliere, 2007, s. 14).

Elise aşağı yukarı 30 yaşlarında, babasının cimriliği yüzünden toplum tarafından ezilmiş, pasif bir tiptir. Onun için en önemli şey Valere'e kavuşmaktır.

'Harpagon: *...Şu şatafatlı giysilerle şehirde dolaşmanızdan daha rezilce ne olabilir ki? Daha dün kız kardeşini azarlıyordum ama sizinki daha da beteri. Tanrı razı gelir mi böyle şeylere? Tepeden turnağa üstünüzdekiler bir irat almaya yeter. Bunu size yüz kere söyledim oğlum, yaptıklarınızın hiç biri hoşuma gitmiyor kesinlikle. Hep markileri taklit ediyorsunuz. Böyle giyinmek için benden çalmanız gerekir ancak.*' (Moliere, 2007, s. 28).

Yaratılıştan gelen güzel süslü giyinme isteğinin olduğu aşikâr fakat Harpagon'un baskısı altında imkânları kısıtlıdır. Bunların hepsi göz önünde bulundurulduğunda kıyafetleriyle ilgili iki alternatif olabilir. Birincisi kendisinin bir geliri olmadığını düşünürsek bağımlı olduğu kişinin ona sunduğu imkânlar ne kadarına el veriyorsa o şekilde giyinmesi; ikincisi ise abisinin maddi desteğiyle bulunduğu topluma uygun şekilde giyinmesi.

Elise karakterinin kostümünün dünyadaki çeşitli tasarımcılar tarafından nasıl yorumlandığını görebilmek adına birkaç kostüm örneği:



Şekil 1. [Cimri - Harpagon ve Elise]. (2018-2019)



Şekil 2. [The Miser - Elise ve Cleante]



Şekil 3. [The Miser - Mariane, Elise, Frosine]. (2017)



Şekil 4. [The Miser - Elise, Harpagon, Cleante]



Şekil 5. [The Miser - Elise ve Valere]. (2017)



Şekil 6. [The Miser - Harpagon ve Elise]. (2003-2004)



Şekil 7. [The Miser (L'avare) - Elise, Harpagon, Cleante]. (2020)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TARİHSEL OLARAK KUKLA

3.1. KUKLANIN TANIMI

‘Hepimiz kaderimize böyle iplik parçaları ile bağlı değil miyiz? Kuklalarım bir gün bana en doğru dünya görüşünü bulacaklardır.’

Margareta NICULESCU

Kukla sözcüğü yüzyıllar boyunca farklı anlamlarda kullanılmış günümüzde önemli bir sanatsal tanımlamaya ulaşmış bir kavramdır. Bu kavramın tarihçesine ve anlamsal gelişimine bakacak olursak hemen her yüzyılda farklı tartışmaları görmek mümkündür. Bez, ahşap, sünger, karton ve benzeri malzemelerden yapılma insan veya hayvan temsillerinin tek kişi veya birkaç kişi tarafından ipler, sopalar veya doğrudan el ile oynatılan seyirlik oyunlara kukla denir. Kukla karakterin her uzvu hareket edebilen birer oyuncak bebeğe benzer. Kuklalar genellikle küçük, büyük insan veya hayvan figürleridir. Kukla oynatıcılarına ‘Kuklacı’ adı verilir.

Tiyatro oyunlarında olduğu gibi kukla oyunlarında da bir konu ve tema bulunur. Oyunlarda kostüm ve dekor da kullanılır. Kukla oyunları genellikle çocuklara yönelik gibi görünse de yetişkinler içinde birçok oyun sergilenmektedir. Günümüzde sinema teknolojisinin gelişmesi ile eski yaygınlığını ve önemini kaybetmeye yüz tutmuştur. Sahneleme tekniklerindeki gelişmelerin de yardımı ile bugün geleneksel bir tür olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle son yıllarda sinemada kullanılan ‘Stop Motion’ tekniği türün gelişmesine oldukça katkı sağlamıştır (“Kukla nedir?”, 2021).

Tiyatroda kukla yapmak gerçekçi resim yapmaya benzer. Bunun için düz iki boyutlu kâğıt veya tuval denebilir. Derinlik yanılsaması yaratmak için perspektif kullanırız. Birçok değişik perspektif tekniği vardır ve bu tekniklerin amacı gördüğümüz şeyi basit bir şekilde taklit etmektir (Metzger, 2012, s. 9). Kuklada aynı bu şekilde var olan gerçekleri belirli bir şekilde yeniden canlandırmak gibidir. Yani o dönemi olduğu gibi yansıtmak çok önemlidir. Bunun için kukla yapımında seçilen kostüm ve modeli o dönemi yansıtmalıdır. Ayrıca kuklalarda kostüm, canlandırılan karakterlerin kişiliğini de yansıtmak zorundadır. Çünkü kıyafet kişiliğin ifadesidir (Kulluk Yerdelen, 2014, s.

1). Kuklaların kostümleri oluşturulurken yaş, tarih, dönem, cinsiyet, psikolojik durum ve sosyal statü de dikkate alınmak zorundadır (Benedetto, 2012, s. 113). Eğer kukla kişiliğini yansıtmazsa seyirci bundan yeterince etkilenmez. Buda istenilen bir durum değildir.

Bütün bunların yanı sıra kuklaların tasarımı esnasında boyama teknikleri kullanılır. Kuklaların rengi de önemlidir çünkü seyirci karşısında canlı ve renkli bir karakter görmek ister. Bunun için kuklaları boyama teknikleri seyircinin bakış açısına göre daha ayrıntılı ya da daha basit olarak yapılabilir (Öztürk Dönmez, 2016, s. 50). Ayrıca kuklayı canlandıran seste çok önemlidir. Çünkü ses kuklanın en önemli argümanıdır.

Kuklalar da mekân, bir tiyatro sahnesi, ipli kukla sahnesi, el kuklaları için kabin ve gölge perdesi gibi klasik biçimlerin dışında başka bir yer olarak seçildiğinde ya da alışılmış kullanım kurallarının dışına çıkıldığında kuklalar bir sahnenin veya kabinin ötesinde anlam oluşturan bir işleve kavuşmaktadır. Kuklalar bilinçli olarak, belirgin karakteristik özellikler taşımayacak bir şekilde de tasarlanabilirler, bu tasarım da belirgin bir kişilik özelliği, yaş ya da cinsiyet belirtmeyecek biçime sahip olurlar. Böyle bir tasarım tercihi kuklaların temsil becerisini azaltmaz aksine çoklu temsillere olanak tanır. Kukla böyle nötr bir tasarımla bir değil pek çok kişiliği ifade edebilir; ya da sıradan herhangi biri olabilir. Kuklanın kendisi mesaj üretiminde başlı başına bir imge olarak hizmet etmektedir (Ersan, 2019a, s. 119).

Kuklanın dramatik rolünü yerine getirmesini sağlayan yegâne güç, nefes ve ruh ‘kuklacı’ oynatıcıdan gelmektedir. Konvansiyonel kukla oyunlarında kuklanın yaşamı canlandırılır bu sebeple onu harekete geçiren kuklacı gizlenmek zorundadır. El kuklası kabininin yüksekliği oynatıcının boyuna göre ayarlanır, gölge tiyatrosunda da oynatıcının elinin gölgesi perdede gözükmemelidir, ipli kukla sahnesinin çerçevesi kuklaların boyuna göre ayarlanmalıdır. Özellikle Avrupa kukla gelenekleri için kuklacının kendini gizlemesi bir kural gibi uygulansa da (McCormick & Pratasıc, 2004, ss. 87- 90). Asya geleneğinde Nang Sbek Thom (Kamboçya) (Şekil 8), Wayang Kulit (Endonezya) (Şekil 9) ve Bunraku (Japonya) (Şekil 10) gibi kukla oyunu türlerinde kuklacı, kukla ile birlikte sahnede görülmektedir. Kamboçya’daki üç gölge oyunu tekniğinden biri olan Nang Sbek Thom örneğinde; oynatıcılar gölge figürlerinin yanında

görünürdür, onlarla dans ederler dans, mim, şarkının birlikte kullanımı oyunu oluşturmaktadır. Konularını daha çok destan ve dini hikâyelerden alan bu oyunların kahramanlarını canlandıran kuklaların bir ruh taşıdığına inanılmaktadır. Kimi dini törenlerde gerçekleşen bu gösterilerdeki kuklalar hem kuklacı hem de izleyiciler tarafından belli bir oranda kutsal sayılmaktadırlar. İlâhi olanı temsil eden kuklalar, bu sebeple yine canlı olarak görülmekte, kuklacının görünür olması bu algıyı değiştirmemektedir (Ersan, 2019a, s. 114).



Şekil 8. [Nang Sbek Thom]



Şekil 9. [Wayang Kulit]



Şekil 10. [Bunraku]

S. Nahit Bilga'ya göre; '*Yaşamak içgüdüsel olarak çeşitli maddelere şekil vererek gereken yerde kullanmak, bunları çamurdan yahut taş üstüne kazımak suretiyle meydana getiren alete daha bir isim bile verilmeden onu plastik bir şekilde ifade etmek arzusudur ki, insanın ilk sanat eğilimlerini oluşturur.*' (Oral, 2013, s. 1).

Plastik sanatların ilk eserleri, büyük ve eski bir medeniyete sahip olan Orta Asya'da rastlanmaktadır. Türk tiyatrosunun doğuşunda, ayrı bir rolü olan kuklanın geçirdiği aşamaları de gözden geçirmek gerekir. Genel olarak dinlerin heykel, yontma gibi simgesel bir suret ifadesinden önce, zaferleri kolaylaştıran vasıtaları; birer kahramanlık hatırası halinde ebedileştirmek arzusu, ilk çağların karakteristik bir olayıdır (Oral, 2013, s. 1).

3.2. KUKLANIN TARİHİ

Kukla oyunlarının geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. İlk kukla oyunlarının ne zaman ve nerede oynandığına dair kesin bir bilgi yoktur.

Araştırmacılar türün tıpkı gölge oyunu gibi Çin ve Hindistan'da doğup yaygınlaştığını düşünmektedir. Kukla oyunları buradan Türkistan ve İran yolu ile Batı'ya geçmiştir. Oyunların ortaya çıkmasında dinsel inanışların, tören, ayinler ve büyü'nün etkili olduğu görüşü yaygındır. Temelde insanı kontrol etme isteği kuklanın

özünü oluşturur (And, 2014, ss. 33-34). Yazı yazmayı bilmeyen ilkel insanların da kukla yaptığı bilinmektedir. Kabile yaşamında ortaya çıktığından bu yana uygarlığın parçası olan kuklalar Eski Mısır, Yunan ve Roma'da kullanılmıştı. Hristiyan kilise kitabı Mukaddes'ten sahneleri ele alan oyunlarda kukla kullanılmasına ilk olarak izin verildi; daha sonra ise yasaklandı. Böylece gösterilerini sokaklarda sürdürmek zorunda kalan kuklacılar kentten kente dolaşarak Fars, Slapstick ve Gölge oyunlarından oluşan bir repertuar sundular. 17. yüzyılda bir kişiyi temsil etmekten çok, kalıp bir tip olarak ortaya çıkan kekeme kukla Napoli'de 'Pulcinella', Fransa'da 'Polichinelle', Rusya'da 'Petruşka', Londra'da 'Punch' adıyla yaygınlaştı ("Kukla, Kuklacılık", 2021).

17. yüzyıl Commedia dell'arte'de ortaya çıkan ve Napoliten kuklacılıkta bir ana karakter haline gelen klasik bir karakterdir. Polichinelle tarihsel belgelerin eksikliğinden dolayı, karakterin Fransa'da bir kukla olarak varlığı sadece 17. yüzyıl Brioché aracılığıyla biliniyor 1680 de de Richelet'in sözlüğüne kaydedildi. Polichinelle kambur, dev çengelli burunlu ve maskelidir. İster sokaklarda ister tiyatrodan oynanmış bir ip kukla veya el kuklası olsun, hikâyesi hep aynıdır. Fransa'da Polichinelle'nin İtalyan maskesi kayboldu, 1685 ten itibaren aktör Fracanzani'nin kostümünü taklit eder: beyaz Napoliten kıyafeti yerine dar bir ceket, kemer ve çizgili pantolonla kostümü zenginleşti ve şapkasına bir tüy eklendi. Daha çok Fransız bir kaptan gibi görünmeye başladı ve karakteri de değişti, daha kabadayı, palavracı, küstah ve yalancı haline geldi. Elbette her zaman kıpır kıpır '*sifflet pratique*' pratik düdükle ile sunulan, çoğunlukla anlaşılmas ve sesi etrafındaki dünyaya son derece yabancı bir karakter izlenimi vermiyor. Bazıları Polichinelle'nin orijinal Don Juan olduğunu iddia ederken, diğerleri onu isminin iki yazılışıyla anlaşılması zor bir erkek ya da kadın olarak görüyor. 'Polichinel', 'Polichinelle'. 19. yüzyılda Polichinelle, Romantikler için, özellikle Charles Nodier için, aynı zamanda Théodore de Banville, Gérard de Nerval ve Maurice Sand için de simgesel bir karakter haline geldi. Charles Baudelaire ve Stéphane Mallarmé'nin eserlerinde de yer aldı. Ancak Polichinelle o zamana kadar kukladan oyuncak bebeğe kayıyordu, Guignol tarafından standından kovuldu, şimdi daha 'kabul edilebilir', daha tipik bir Fransız olarak görülüyor. Ancak, 1880 de Louis Edmond Duranty, Tuileries repertuarı için yirmi dört oyun yayınladı ve Guentleurs, Champs-Élysées'deki kukla tiyatrosunda onu hayatta tutmaya devam etti. Polichinelle'e yeniden ilgi, 1970 lerde ve 1980'lerde Alain Recoing (Théâtre aux Mains Nues) ve Alain Lebon

(Cirkub'u) tarafından desteklenen ve savunulan İngiliz karakteri 'Punch' ile geldi. Daha sonra Cyril Bourgois '*Punch ölmedi* ' ve Romuald Collinet ve Estelle Charlier tarafından ele geçirildi. Oldukça çağdaş bir Polichinelle üzerindeki olağanüstü çalışmaları, hala kökleriyle güçlü bir şekilde bağlantılı olduğundan, ona gerçek bir gelecek için umut veriyor ("Polichinelle", 2021).

'Polichinel' – 'Polichinelle' kukla örnekleri:



Şekil 11. [Polichinelle - Marionnette à fil]



Şekil 12. [Polichinelle - 1]



Şekil 13. [Polichinelle - 2]



Şekil 14. [Polichinelle - 3]



Şekil 15. [Polichinelle - 4]



Şekil 16. [Polichinelle - 5]



Şekil 17. [Polichinelle - 6]



Şekil 18. [Polichinelle - 7]

Günümüzde bilinen türde ipli kuklalar 16. yüzyılda geliştirilmiştir. 17. yüzyılda el kuklaları ön plana çıkmıştır. 18. yüzyıl ortalarına kadar ipli kuklalar ve ipli kukla tiyatroları çok popülerdir. 19. yüzyılda Avrupa ve ABD’de kuklalara ilgi artmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde kukla yapmanın ve kukla oynatmanın sanatsal yönüne ağırlık verilmiştir (Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), 2013, s. 5).

Kukla oyununu Çin, Moğollar oradan da Türkler batıya taşımıştır. Bu bağlamda Türk kuklasını gölge oyunundan ibaret sayanlar yanılmaktadır (And, 2014, ss. 33-34). Karagöz kadar etkili olmasa da Türk kukla tiyatro oyunları da çok eski zamanlardan beri bilinmekte ve sergilenmektedir.

Zamanla kukla oyunları birer eğitim ve eğlence aracı olmuş kuklacılığın dinsel yönü unutulmuştur. Kukla oyunları hakkında Divanı Lügat-it Türk de çocukların oynadığı ‘Kudhuncuk’ isimli yapma bebeklerden bahsedilmesi, türün Türkler arasında eskiden beri var olduğunu göstermektedir. Geleneksel Türk kukla oyunlarının yaygın olarak iki teknikle oynatıldığı görülmektedir. Bunlar: İp ve el kuklasıdır.

Tek bir anlama karşılık gelmeyen kukla, dilde de sınırsız değişime ve sınırları aşmaya işaret eder. Farklı dönemlerdeki kodları ne olursa olsun, her zaman her yerde, gerçekliğin ‘öteki’ yanını göstermede yazınsal ve sanatsal olarak güçlü bir anlam ifade eder (“Kukla nedir?”, 2021).

Sözcüklerle anlam arasındaki etkileyici zıtlığı artırmak amacıyla, özellikle yeni bulunan sözcükler kullanılır ya da bir başka alanda kullanılan sözcükler metne dâhil edilir. Bu yeni bir yöntem değildir. Aristoteles, Poetika adlı kitabında Euripides’ten örnekler vererek, yazında alışılmış sözcükler yerine yabancı bir sözcük kullanılmanın, yapıtta güçlendirici etkileri olduğundan söz eder (Aristoteles, 1983, s. 66).

Önemli olan yeni sözcüklerin, eskiden kullanıldıkları yerin veya anlamın hala biliniyor olması ve yeni kullanım biçimiyle eskisinin arasında bir karışıklığın ya da bir uzaklığın bulunmasıdır. Bunun içinde kuklanın nerede ve nasıl yapıldığı değil neleri vurguladığı ve yansıttığı çok önemlidir.

‘Kısaca, kukla, dilin mutlak bir gerçekliği işaret etmediği sınırlarda ortaya çıkar. Sözcüklerle taşıdıkları anlam arasında bir karışıklık yaratılır, yeni sözcükler kullanılarak ya da başka alanlardaki sözcükler alınarak melezleşmiş bir dil üretilir. Bu dil muğlâk, çok çağrışımlı ve güçlü imgeler yaratan bir dildir’ (Akt. Yanıkkaya, 2003, s. 66). Kukla, sınırları zorlamayı kendi içinde yeniyi ve yaratıcılığı barındırır. Bu açıdan kukla, yaratıcılığın yoğun olduğu tekniklerden biridir. Ele aldığı nesneleri aklın sınırlarını zorlayacak şekilde biçimlendirerek, gelenekler doğrultusunda toplumu etkileyen pozitif bir yöntemdir.

Kukla dönem dönem değişen, farklılaşan, toplumun değerlerine uygun, kendine has özelliklere sahiptir. Kukla toplumun en karışık olduğu dönemlerde yani çatışmaların en yoğun olduğu anlarda ortaya çıkmıştır.

Aslında kukla, tamamıyla farklı bir dünya, değişik bir düzen, değişik bir yaşam biçimi olasılığını gözler önüne serer. İnsanı, gözle görünür birliğin, tartışılmaz ve durağan olanın sınırlarını asmaya yönlendirir. Var olan dünya, birdenbire yabancılaşır. Yerine, sınırların asıldığı, yasakların kalktığı bir dünya gelir. Bireye yabancı olan sembolik konunun basitçe reddedilmesi ya da kovulmasıyla başlayan şey, etkileri oldukça karmaşık olan bir inkâr etme ve farkına varmadan kabullenme sürecine

dönüşür. M. Foucault; İhlalin bir şeyi, diğerine karşı çıkarmak amacıyla yapılmadığını belirtir (Akt. Yanıkkaya, 2003, ss. 85-86).

Sonuçta, sosyal bir grupta yer alabilmek için uymak zorunda kalınan biçimleyici, düzenleyici ve sınırlayıcı normlar vardır. Aynı sınırlayıcılık, kökenleri belli olmayan ve akla uygun bir nedenleri olmadığı için normlardan farklılık gösteren tabular için de söz konusudur. Yüksek, tinsel, ideal tüm değerlerle onlara karşıt olanı iç içe geçiren karnavallarda olduğu gibi, kukla da kutsal imalar ile cinsel imalar yan yana kullanır. Bambaşka bir dünya, değişik bir düzen ve yaşam biçimi olasılığını gözler önüne serer. Bunu yaparken değişik tekniklere başvurur. Yaşanan dünyanın sınırları asılmıştır, kukla yıktığının yerine yeni bir şey dayatmaz, önemli olan sınırların asılmasıdır (Akt. Yanıkkaya, 2003, s. 93).

Kuklada güçlü unsurlarından birisi oyun unsurudur. Yapıtı olarak kurulan dünyada oyunun kuralları geçerlidir, her durum kendi kurallarını kendi koyar. Dış dünyadan ödünç alınan kurallar, yeni bir bağlamda, yapıt bağlamında kendi ‘oyun’ yasalarıyla düzenlenmiştir. İster sanatçının gerçeklikle, uyumsuzla, terörle ya da varoluşun bilinmezliğiyle ilgili bir oyunu olsun, ister izleyici/okuyucunun zihninde algı oyunlarına neden olsun, her iki durumda da oyun kuklanın vazgeçilmez bir öğesidir (Akt. Yanıkkaya, 2003, ss. 93-94).

Ruskin, oyun duygusuna sahip olmayan iki tür insandan söz eder; bunlar oyun için fazla yüksek zekâlı olanlar ve çok alçak ruhlu kişilerdir. Oyun oynamayı bilen kişileri ise şöyle tanımlıyor: ‘*Şurası açık ki, her tür oyun fikri yalnızca kusurlu, çocukça ve çabuk yorulan bir mizaç fikriyle ilişkilendirilebilir.*’ (Ruskin, 1906, s. 141). Mükemmel bir doğa ya da mizaç oyunun üstündedir, oyunla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Diğer gruptakiler de, aslında hiç önemi olmayan her tür sanat biçiminde bir anlam bulmaya çalışırlar. Gerçek kukla, Ciddi bir zihnin ürünü ya da oyunudur. Ruskin’in bu açıklamasında oyunun çocukça yanına vurgu yapılması önemlidir. Oyun, çocukların dünyasında, yalnızca kendine doyum sağlamak için vardır. Başka bir amacı ya da hedefi yoktur. Oyun olarak kukla da, içinde yer aldığı yapıtın yapısını göstermek için vardır. Gizli bir anlam ya da mesaj taşımaz. Huizinga, oyunun kendine özgü eğilimleri olan geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunduğundan söz etmektedir. Küçük çocuklar bile oyun oynarken yaptıklarının yaşam gerçekliğinden farklı bir eylem

olduğunun bilincindedir (Huizinga, 1995, s. 25). Ancak her oyun, oyuncuyu içine alabilir. Oyun-ciddiyet ayrımı ortadan kalkabilir. Oyunun ciddiyete, ciddiyetin de oyuna döndüğü sınırlarda kukla ile karşılaşırız (Akt. Yanıkkaya, 2003, ss. 94-95).

3.3. KUKLA TÜRLERİ VE ÜRETİM YÖNTEMLERİ

Parmak Kuklaları: Yapımı oynatımı çok basit görünen bir çeşittir. Parmaklara takılarak oynatılan en küçük kuklalardır.

Karaktere karar verdikten sonra alt bölümü parmak gireceği için açık bırakarak diğer bölümler dikilir. Yüz kısmını figüre uygun renkli ipler, boncuklar, deri parçaları, düğmeler vb. artık malzemelerde kullanılarak oluşturulur. Aynı anda birden fazla kukla parmaklara geçirilebilir ve sahnede oynatılabilir (Şekil 19)(MEB, 2013, s. 16).



Şekil 19. [Parmak Kukla]

El Kuklası: Bütün dünyada en çok kullanılan, geçmişi en eski, çok tanınan ve en çok sevilen kukla türüdür. Yapılması ve oynatılması kolaydır. Basit her yere kurulabilen bir sahneyle oynatılabilir. Tek kişi tarafından iki kukla aynı anda oynatılabilir. Ucuz olan ve herkesin yapabileceği bu kuklalar ile sahnelenen gösteriler konuşma ve güldürü ağırlıklı olurlar. Sahne kurma ve taşıma kolaylığı ve bir – iki kişi

tarafından gösteri yapabilme imkânı vermesinden dolayı hedef seyirci her yerde öncelikli çocuklardır. Amatörlerin tercih edeceği, profesyonel sanatçıların ise sınırlı da olsa geliştirdiği ve zenginleştirdiği el kuklalarında (istisnalar dışında) el ve ayak yoktur ve vücudun belden aşası bir torba şeklindedir. El kuklaları, hayvan tipleri içinde uygundur (Oral, 2003, s. 52).

Currell'e göre el kuklasının teknik tanımı şu şekildedir; *'Bir el kuklası oransız olarak büyük kafaya, çok etkili bir ağza ve bir isime sahip olmalıdır. Bir elle kafa, ağız ve vücut hareketlerini uygulamalıdır. Kuklacı diğer eli ve koluyla kostüme hizmet etmelidir. Alternatif olarak, kuklacı diğer eline de başka bir kukla ekleyebilir. Kuklanın elleri genellikle üç parmağa sahiptir. Kuklacı parmakları kuklanın yönetiminde uygun yere yerleştirir, bu uygulama kuklanın doğal bir görünüme sahip olmasını sağlar'* (Şekil 20)(Currell, 2013, s. 17).



Şekil 20. [El Kuklası]

Sopalı Kukla: İpli ve el kuklaları arasında bir geçiş gibi olan bu çeşit, gösterilerde el kuklalarıyla beraberde kullanılabilir. El kuklalarından çok daha büyük yapılabilirler de, onlardaki hareket kıvraklığına sahip değildirler. Genellikle belden aşağı kısımları bir etek şeklindedir. Ancak istenirse ayaklar da yapılabilir ve kollara ayrı

hareket verilebilir. El kuklalarından farkı, vücut olarak T şeklinde bir iskelet üzerine yapılımları ve kollarının uzunluğudur. Bu kuklalar konuşma ağırlıklı piyesler için uygundur. Şarkı söyleyebilir ve sınırlı olsa da dans edebilir (Oral, 2003, s. 52).

Arka taraftan vücudun çeşitli kısımlarına bağlı olan bir değnek mekanizmasıyla idare edilirler. Kuklaların ağaç veya metal sopalar takılarak oynatılan bu kukla türü gölge oyunu ile karıştırıla bilmektedir. Fakat sopalı kuklalarda sopaların duruş şekli farklılık gösterir. Bunlar; gövdeden aşağıya doğru dikey sopalarla oynatılanlar hem gövdeden aşağı dikey sopalarla hem de yatay sopalarla oynatılanlar ve yatay sopalarla oynatılanlar (Şekil 21)(Özhan, 2010, ss. 45-46).



Şekil 21. [Sopalı Kukla]

İpli Kukla: Yapımı ve oynatımı en zor olan bu kukla çeşidi tamamen profesyonel sanatçı ve gösteriler içindir. Çok basit ve küçük örnekleri de vardır. İpli kuklalar aslı kadar büyük de olabilir. Oynatımı büyük ustalık dikkat ve tecrübe gerektirir (Oral, 2003, s. 52).

İpli kuklalar perde gerisinden oynatılabildiği gibi perde kurmadan düz bir zemin üzerinde de gösterimi yapılabilir. Perde gerisinden oynatıldığında kuklacı sahnede görünmeyecek şekilde sahnenin arkasında yüksek bir yere çıkarak kuklaları sahnenin yukarisından oynatmaktadır. Genellikle tercih edilen oynatma tekniğinden farklı olarak daha küçük boyutlu ipli kuklaların bir masa üzerine kurulacak bir sahne veya boyna asılan, göbek hizasından aşağıya kadar uzanabilen küçük bir sahne üzerinde de oynatıldığı bilinmektedir. Küçük boylu kuklaların oynatıldığı bu gösteriler pratikliği nedeniyle sokak gösterileri için rahatlıkla uygulanabilen bir teknik olmaktadır (Şekil 22)(Özhan, 2010, s. 44).



Şekil 22. [İpli Kukla]

Canlı Kukla: İçine tek veya daha çok insan bulunan ve oynatımı içindeki insanlar tarafından gerçekleştirilen kukla türüdür. Bunlar; insanları, hayvanları ve gerçek dışı yaratıkları canlandırabilirler. Diğer tipler için daha çok hareket imkânı verse de, canlı kukla olarak seyirci karşısına çıkan insan tiplerinin hareketleri sınırlı kalabilmektedir. Çünkü maskların, abartılarak büyütülmüş başların içindedirler (Şekil 23)(Oral, 2003, ss. 52-53).



Şekil 23. [Canlı Kukla]

Gölge Kukla: Giderek gelişmekte ve yaygınlaşmakta olan bu tür bir gölge tiyatrosu olarak, kukla gösterileri içinde ayrı bir yeri vardır ve özel tekniği ile beraber bağımsız bir alan olma özelliğine sahiptir. Özel kuklalar dışında veya onlarla beraber olarak insanların görev yaptığı çalışmalarda artık çok büyük gösteriler sahnelenebilmekte ve renkli ışıklarla desteklenerek çok zengin gölge tiyatrosu gösterileri sunulmaktadır. Özel yapım ve oynatım tekniği sebebi ile amatörlerin yardım almadan başlayabilecekleri bir tür değildir. Karanlık ortam gerektiren bu gösterilerin tek kişi tarafından başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi pek mümkün olmaz (Şekil 24)(Oral, 2003, s. 53).



Şekil 24. [Gölge Kukla]

Levha Kukla: Tek boyutlu görünüşü ve hareketi kısıtlı kukla türüdür. Diğer kukla türleriyle ortak veya kendi dallarında yaptığı gösteriler zor sınırlı ve azdır. Bu kuklalar genellikle okullarda çocuk faaliyetlerinde kullanılmaya uygundur. Bazı kukla tiyatrolarında profesyonel olarak değişik tekniklerde gösterilerde yapılmaktadır (Şekil 25)(Oral, 2003, s. 53).



Şekil 25. [Levha Kukla]

Dev Kukla: Eğer bir figür ya da kukla yalnızca kendi normal boyutunu değil, ortalama bir insanın boyunu da geçecek kadar büyük ise dev olarak adlandırılabilir. Zira insanlar hem izleyici hem de üretici olarak bizler bir şeyin büyüklüğünü kendi boyutu ile kıyaslayarak ölçeklendirme eğilimindedir. Böcek, çiçek ya da hayvan biçimli kuklalar da orijinal boyutundan büyük olarak imal edildiğinde de dev olarak nitelendirilebilirler (Ersan, 2019b, s. 532).

Dev kuklaların kökleri tanrı yada kutsal güçlerin temsili olarak kullanıldığı, erken çağ ritüel ve dini geçit törenlerine dayanmaktadır. Genellikle sopalarla idare edilen kuklalar insanları, mistik hayvanları ya da ruhani varlıkları temsil etmek için kullanılmaktadır (Şekil 26)(Dagan, 1997, s. 141).



Şekil 26. [Dev Kukla]

Vücut Kukla: Özellikle insan vücudunu, levha veya cisim olarak sergileyen bir türdür. Özel sahne gerektirmeyen gösterilerde vücut kuklalarını oynatıcılar hareketlendirir. Bu oynatıcı sanatçılarda genellikle dikkat çekmemek için simsiyah giyinirler (Şekil 27)(Oral, 2003, s. 53).



Şekil 27. [Vücut Kukla]

Telli Kukla: Başlarına takılan kalın tellerin altında sahneye çıkan kukla türüdür. Oynatım tekniği zor olmasa da yorucudur. Kol ve bacakları oynar olsa da oynatım tekniğinden kaynaklı hareketleri sınırlıdır. Bu nedenle belirli oyunları sahneleyebilirler. Telli kuklaların gösterileri çok yaygın değildir bilinen birkaç ülkede az sayıda guruplarca yapılmaktadır. Büyük boy olan kuklalar, ip veya tellerle kollarına da hareket verilebilir ve iki kukla karşılıklı kılıç oynayabilir (Şekil 28)(Oral, 2003, ss. 53-54).



Şekil 28. [Telli Kukla]

Kaşık Kukla: Tahta yemek kaşıkları ya da spatula boyanarak gövde kısmı için giysiler hazırlanıp uygun malzemeler kullanılarak kukla haline dönüştürülür. Sapından el ile tutulacak kadar bir bölüm boş bırakılır (Şekil 29)(MEB, 2013, s. 19).



Şekil 29. [Kaşık Kukla]

Vant Kukla: Yapımı ve oynatımı farklı olan bu tür diğer kuklalarla gösteri yapamazlar. Sahnede ayakta duramaz oynatıcıların kucaklarında otururlar. Bu kuklaların oynatıcılarına özel bir isim verilir ‘Vantrolog’ karnından konuşan anlamına gelmektedir. Gösteriye bir gizlilik ve değer kazandırmak için kullanılır. Bu tür kuklalar genellikle çocuktur uygun büyüklükte ve aslı gibi giyinmiştir. Temel özellikleri başının dönmesi, gözlerinin, kaşlarının, kulaklarının oynaması ve kocaman ağzı ile konuşmasıdır. Değişik sesleri ve konuşmalarıyla bol bol güldüren bu kuklalar diğer ülkeler kadar yaygın olmasa da ülkemizde de kullanılmaktadır (Görsel 30)(Oral, 2003, s. 54).



Şekil 30. [Vant Kukla]

Sünger Kukla: Bu türe ‘Muppet’ kuklaları da denilmektedir. Başı ve ağzı bir kişi tarafından oynatılırken diğer kişi ise kollarını oynatır bu kuklaların genellikle sadece üst bedenleri gözüktür (Şekil 31)(Oral, 2003, s. 54).



Şekil 31. [Sünger Kukla]

Yüzük Kukla: Yapılışı çok kolay olan bu kuklalar parmağa yüzük gibi geçirilerek oynatılır. Yüzük kuklası için bir karakter belirlenir, karton ya da kumaşa çizilir ve etrafı kesilir. Üzeri boyalar ve uygun malzemelerle süslenir. Arkasına parmağa tam gelecek şekilde kartondan hazırlanan bir yüzük yapıştırılır. Aynı elde birkaç yüzük kukla kullanılabilir (Şekil 32)(MEB, 2013, s. 17).



Şekil 32. [Yüzük Kukla]

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MOLIERE'İN 'CİMRİ' ADLI OYUNUNDAKİ 'ELİSE' KARAKTERİNİN KUKLA UYARLAMASI

4.1. KUKLA TASARIMI

Kukla yapımı üç aşamadan oluşur;

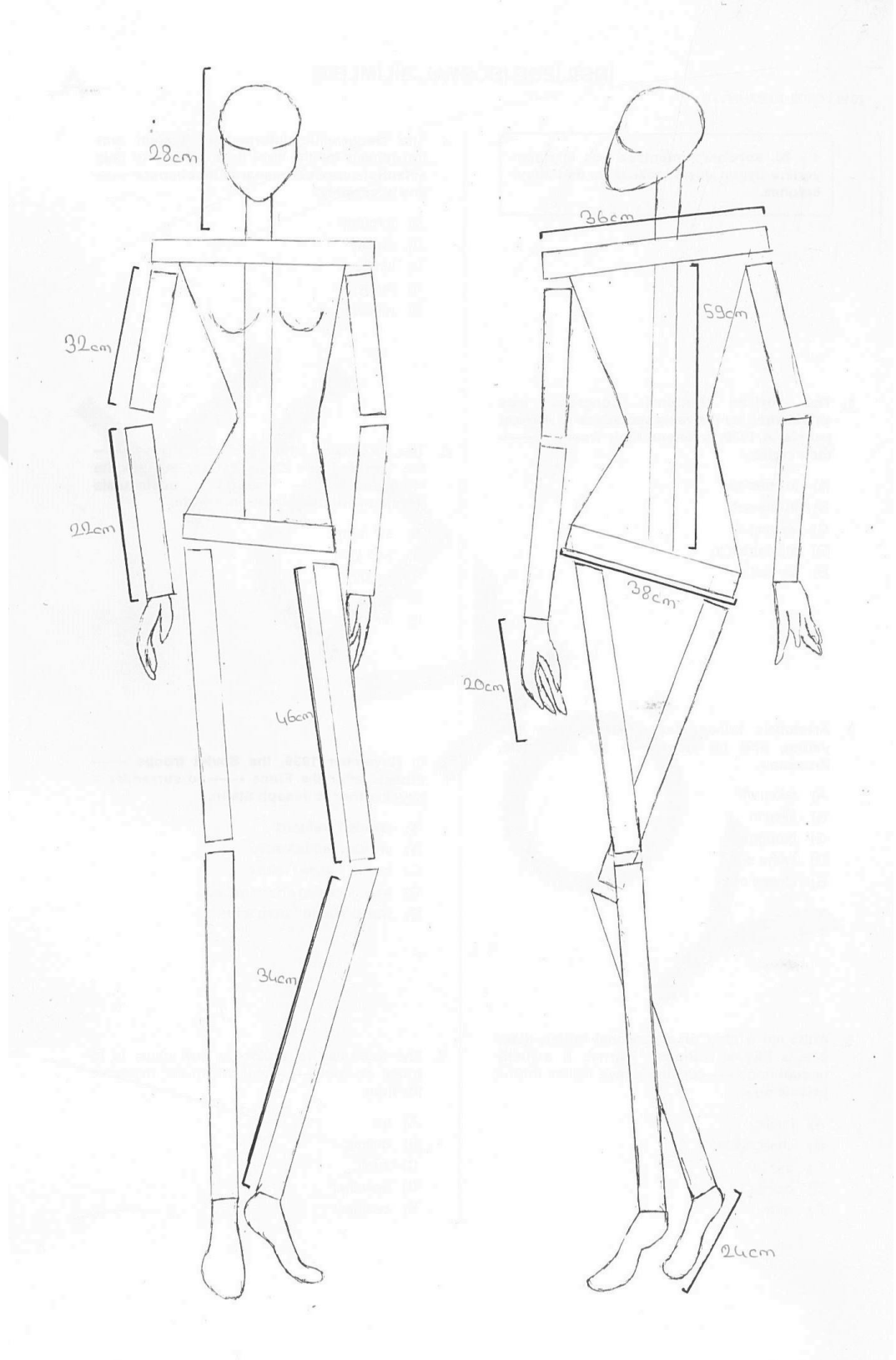
Birinci aşama; kuklanın ne amaçla kullanılacağı belirlenerek bir metne bağlıysa metin, oyun okunarak kuklası yapılacak karakterin karakter çözümlemesi yapılır. Karakter çözümlemesi yapılırken kuklanın kostüm özelliklerinin nasıl olacağı konusunda varsa ipuçları veya dönem oyunuyla dönem araştırılarak veriler elde edilir. Kuklanın ipli, sopalı vb gibi türü ve kuklanın hangi ölçülere sahip olacağı belirlenip bu veriler doğrultusunda taslak eskiz çizimleri yapım sürecinin ilk aşamasını oluşturmaktadır.

İkinci aşama; kuklanın iskeletinde kullanılabilecek ahşap, sünger, karton ve kil gibi malzemelerin kullanılarak oluşturulan kukla uzuvlarının uygun teknikle birleştirilerek kuklanın iskeleti oluşturulmaktadır.

Üçüncü aşama; yapılacak kukla karakterinin kostüm özellikleri yapılan araştırmalar ışığında ulaşılan veriler kostüm eskizlerinin hazırlanmasını sağlamaktadır. Eskiz çizimleri doğrultusunda kostümlerin kalıpları çıkarılarak dikim sürecine geçilmektedir. Kostümler giyilip çıkarılabilir olabileceği gibi direk kuklanın üzerine de dikilerek kukla tamamlanır.

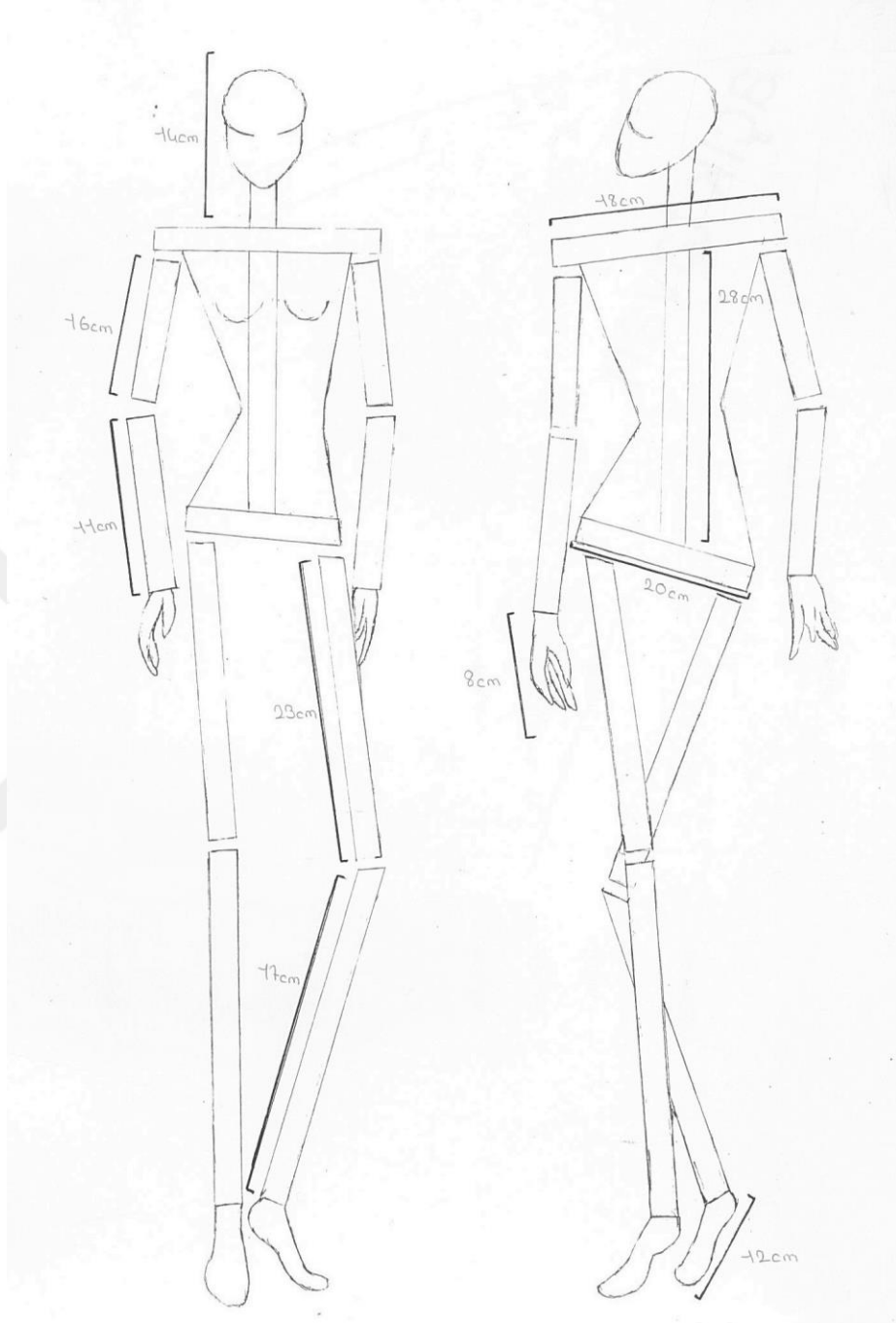
Kukla I ortalama insan ölçülerinde hazırlanmıştır. 17. yüzyıl ortalarında Barok stili artık tüm Avrupa'ya yayılmıştı. Tasarımcılar 50 eşel 'insan vücut ölçülerinin yarısı' ölçekli küçük mankenlere tasarımlarını giydirip tasarımlarını başka ülkelere götürmeleri daha kolay olmuştur. Bu mini mankenler Fransız stiline tanıtımına yardımcı olmuşlardı. Bu durumu yansıtmak ve göstermek adına Kukla II 1/2 ölçekli hazırlanmıştır. Kukla'nın kostümleri de 50 eşel olarak hazırlanmıştır.

4.1.1. Kukla I Teknik Çizim



Şekil 33. [Kukla I Teknik Çizim]. (2021). Şüheda Küçükali

4.1.2. Kukla II (1/2 Ölçekli) Teknik Çizim



Şekil 34. [Kukla II (1/2 Ölçekli)]. (2021). Şüheda Küçükali

4.2. KUKLA YAPIM SÜRECİ

Kuklaların iskeletinin yapımında kukla I için 4x4 cm yeşil ladin, kukla II için ise 22mm çapında çam kullanılmıştır. Kuklaların belirlenen ölçülerine göre kesilip zımparalanan ağaçlar ince uçlu matkap yardımıyla kenarından 1 cm boşluk bırakılarak delinmiştir. Deliklerden geçirilen galvaniz tel sayesinde uzuvların hareket etmesi sağlanmıştır. Ellerin ve kafanın montajı için mobilya vidası kullanılmıştır. Kısa tarafı matkapla oyularak ağacın içine monte edilip uzun tarafı ise kafaya ve ellere monte edilmiştir.

Kuklanın bedenine kolların ve ayakların sabitlene bilmesi için galvaniz tel dışında deriyle tutturma yöntemi de kullanılmıştır. Deri kumaşı çivi delip çıkmasını diye konulan keçeyle birlikte çakılarak uzuvların rahat hareket etmesi sağlanmıştır. Kollar ve bacaklar hazırlandıktan sonra gövdeye küçük tahta parçalarına önce yapışkan sürülüp ardından çiviyle çakılarak sabitlenmiştir.

Kuklanın iskeleti tamamlandıktan sonra 5cmlik süngerden kesilen vücut formları arka ve ön olarak sprey sünger yapıştırıcısıyla iskelete yapıştırılmıştır. Sünger makas yardımıyla küçük küçük kesilerek detaylı şekil verilmiştir ardından ten rengi esnek bir kumaşla önce sıcak silikonla yapıştırılıp ardında elde dikişle vücudun görünecek yerleri kaplanmıştır.

Kukla I'ın el ve ayak formları strafor malzemeden hazır alınarak istenilen boyut ve şekillerde kesilip zımparalandıktan sonra ten rengi akrilik boyalarla boyanıp takma tırnaklar yapıştırılarak hazırlanmıştır. Kukla II'nin ayakları ölçülere uygun ağaçtan kesilip elleri ise şönil'e verilen el iskeletinin üstü kil ile kaplanıp kuruduktan sonra ten rengine boyanarak hazırlanmıştır.

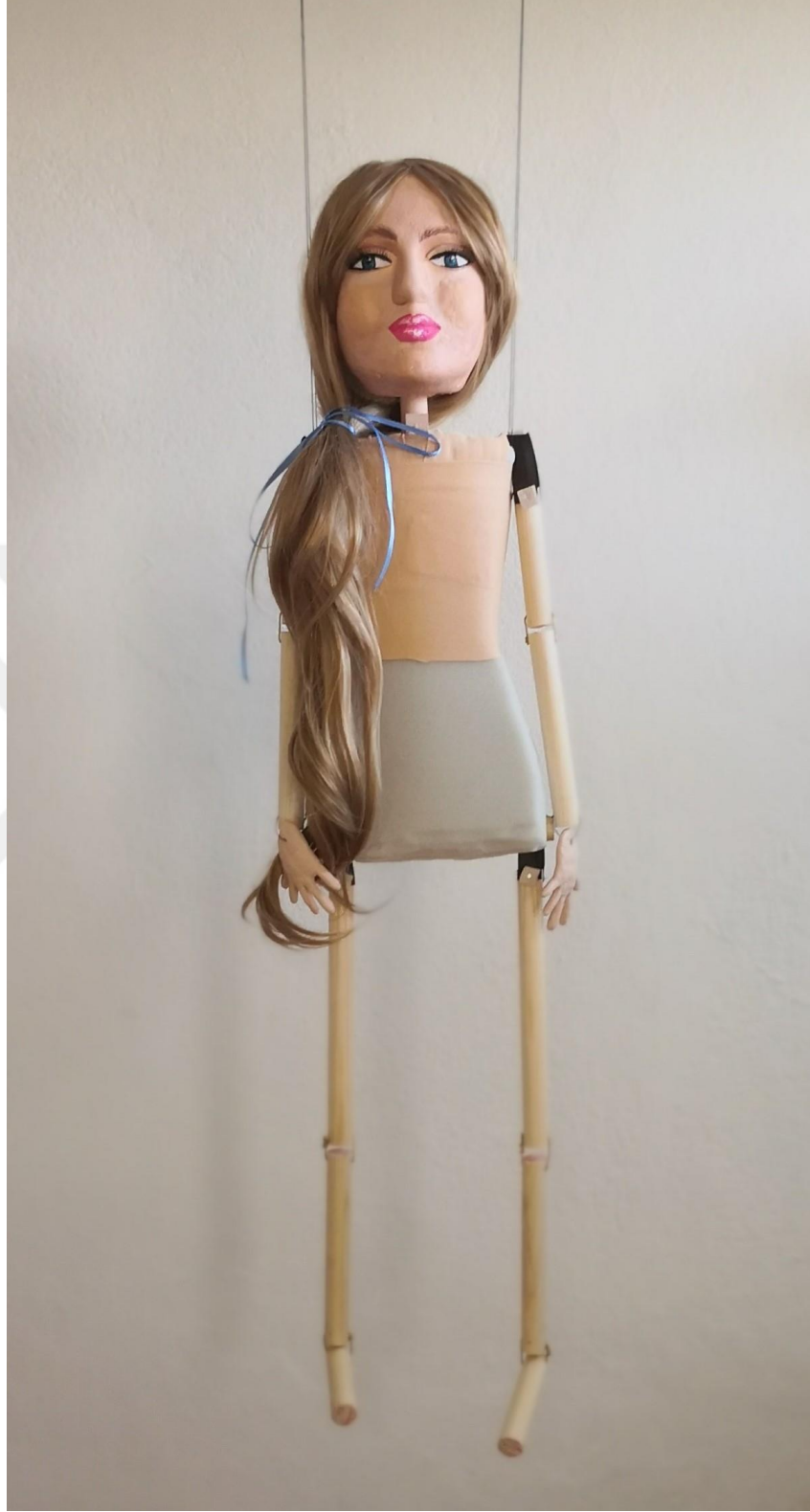
Kuklaların kafaları satın alınan strafor formlar üzerine çiçek tutkalıyla hazırlanan bir hamur yardımıyla yüzler oluşturulmuştur. Hamur kuruduktan sonra çatlayan yerlerine kil ile dolgu yapılarak tekrar kurumaya bırakılmıştır ardından akrilik ve sulu boyalarla boyanıp takma kirpikler yapıştırılıp perukları takılarak hazır hale getirilmiştir.



Şekil 35. [Kukla I İskelet Ön]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 36. [Kukla I İskelet Arka]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 37. [Kukla II İskelet Ön]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 38. [Kukla II İskelet Arka]. (2021). Şüheda Küçükali

4.3. KUKLA KOSTÜM TASARIMI

Kukla tiyatrosu için kostüm uyarlanırken, teknik bilgi dışında kültürel bilgiye de sahip olmak gerekir. Özellikle tasarımcının sadece dikiş bilgisinin olması fazladan bir kazanım olsa bile, bununla birlikte kalıp çıkarabilme, boyama, üç boyut algısı, el işçiliği, drapaj gibi konulara da hâkim olması gerekir. Bazı kostümler ve aksesuarlar, dikiş dışında farklı birleştirme teknikleriyle yapıldığı için kostüm dikmekten çok, ‘Kostüm İnşa Etmek’ sözünü kullanmak doğru olacaktır (Öztürk Dönmez, 2016, s. 9).

Tarihi çok eskilere dayalı olan tiyatro, yani oyun sanatı, bünyesinde pek çok dalı barındırmakta. Bu dalların her biri birbiriyle uyumlu şekilde faaliyette bulunmak zorundadır. Tiyatro kostümüne uygun ışık olmazsa karakteri yansıtacak renkler farklılaşırken dekorda uygun renkler kullanılmazsa sahnede sergilenen oyunun vermek istediği mesaj tam anlamıyla seyirciye yansıtılamaz ya da kostümler gereğinden fazla gösterişli yapılırsa oyun hiç izlenmeden sadece ‘Kostümler son derece muhteşemdi’ denilebilir (Özdemir, 2002, s. 30).

Kostüm tasarımcılarının ilk endişeleri metni anlamak ve problemlerden iyiden iyiye haberdar olmaktır. İlk okumada oyunun duygusal etkisi belirmeli. Kostümle ilgilenme sonradan gelecektir (Anderson, 1984, s. 50). Tasarımcı için oyun metni, ilk aşamada en önemli kriterdir. Oyunu en az üç kere okumalı ve her aşamada tasarım için gerekli olan notları çıkartmalıdır (Kulluk Yerdelen, 2014, s. 54). Bir sorun ya da çözüm karşısında üretmeye başlayacak olan zihnin ilk yaptığı düşündürmektir. Bu süreç bir düşünce süreci olarak ifade edilir (Olgaç, 1981).

Kostüm tasarımı yaparken oyunda geçen rollerin çok iyi bir şekilde tanınması gerekir (Barthes, 1969, s. 51). Karakterler oyunun kalbidir. Kimlerdir onlar? Hangi dünyada yaşarlar? Her gün hangi nesnelerle etkileşim içindedirler? Ne zaman? Hangi mevsim? Zengin midir fakir mi? Her bir soru karakterler ve içinde yaşadıkları dünya hakkında biraz daha bilgi verir (Benedetto, 2012, s. 83). Bunlar ışığında tasarımda da dikkat edilmesi gereken faktörler, yaş, cinsiyet, din demografik özellikler, yaşam tarzı, fiziksel özellikler, psikografik durum, sosyal sınıf, sosyal davranış, değerler-tutumlar ve ekonomik koşullardır (Jones, 2009).

Kostümlerin uygunsuz olduğunu ortaya koyan üç temel noktadan söz etmek mümkün bunlar, tarihsel kaygı, estetik yoksunluk ve parasal çıkarlardır (Kidd, 1996, s.

12). Kostüm düşünsel işlemin en önemli yanıdır. Anlamsal değeri oluşu, kendini sadece görülüp, seyredilmeye değil, okuyup anlamaya da dayanmalıdır. Fikirler bilgilere itilip yorumunuza katkıda bulunabilmelidir (Şengezer, 1999, s. 15). Tasarım, yapısal, işlevsel ve simgesel kısıtlamalar arasındaki bütünlüğü gerektiren bir biçim ve sanatsal bir el ürünü yaratan süreçtir (Veryzer & Brigitte de Mozota, 2005).

17. yüzyılda opera deyince Jacques Rouché adlı yönetmenin opera için dans ve müzik kadar kostümün önemi bu dönemde vurgulandığını görmekteyiz. Operadaki kostümlerde kullanılan süslerin, abartıların insanları heyecanlandırıldığını görmüştür. Yönettiği operaların kostümleri, dikkat çekici ve döneme damgasını vuran kostümler olmuştu (Amiel, 1946, s. 176).

Moliere'in yaşadığı dönem de kral olan 14. Louis'in kostümlerini tanımlayan ressamlardan Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Hals gibi sanatçılar, tablolarında kişileri kıyafetleriyle resmederek günümüze kadar ulaşmasını sağlamışlardır (Laver, 1969, s. 108).

‘Cimri’ adlı oyunun yazıldığı dönem ‘1668’ 17. yüzyıl kostümü Rönesans’tan sonra gelen, 1600-1720 yılları arasındaki dönem ‘Barok’ olarak adlandırılmaktadır.

17. yüzyılın başlarında kostümde, dönemin mimarisi ve heykel alanında olduğu gibi daha doğal, ölçülü ve şık tarz sergilediği görüldü. Rönesans'taki aşırıya kaçan süslemeler terk edildi. 17. yüzyılda kostümler, müşterilerin görüş ve düşünceleri ile kişiye özgü yapılandı. Barok stiline prensiplerini, doğal vücut oranlarının vurgulanması ve formda özgürlük belirledi ve aynı zamanda modada Barok stiline artistik hareketli ruhu yansıtıldı. Giyim tarzında da mimari ve heykelde de olduğu gibi hareketli görünüm ve akışkanlık gibi özellikler ön plana çıkmıştı (Dereboy, 2004a, s. 72).

17. yüzyıl ortalarında Barok stili artık tüm Avrupa'ya yayılmıştı. Modada gece gündüz giyim tarzı tasarımcılar tarafından 50 eşel 'insan vücut ölçülerinin yarısı' ölçekli mankenlere tasarımlarını giydirecek, başka ülkelerde Fransız stilinin tanıtımını yapmışlardı. Paris'teki St. Honore caddesindeki bu tasarımcıların girişimi günümüze kadar gelen moda hareketinin başlangıcı olmuştu. Bu çalışmalara Fransız gazetelerinde de yer verilmeye başlanmıştı, Avrupa'ya da dağıtılan bu gazeteler sayesinde moda haberleri güncellik kazandı (Dereboy, 2004a, s. 73).

Dönemin detaylı kostüm özellikleri:

Vücut: 17. yüzyılın ortalarında odak bel çizgisinden, kadınlığı vurguladığına inanılan göğüs çizgisine kaymıştı. Ufalanmış samanlarla doldurulmuş keselerle elde edilen sahte göğüsler endamlı vücut oranları güzellik kültürüne yeni bir bakış açısı getirmişti (Dereboy, 2004b, s. 115).

Boyla orantılı olarak uzayan ince uzun boyun, dar yuvarlak omuz, derin dekolte, ileri doğru çıkan göğüs hattı, dar bel güçlü kadın imajını vurguluyordu (Şekil 39). Dikdörtgen formlu zayıf ince bedenli erkek vücutları ise feminen görünüm oluşturmuyordu (Dereboy, 2004b, s. 118).



Şekil 39. [Woman Playing the Viola da Gamba]. Gabriel Metsu

Yaka: Dönemin ilk yarısında statüleri sembolize eden kostümlerde, kolalı keten kumaştan kenarları düz, nakışlı, fisto ve dantelli, takılan jabolar, büyük bebe, şömizye ve şal yakalar kullanıldı. Omuzları açıkta bırakan kürk astarlı, mücevher işlemeli, kadife kurdeleden yapılmış fiyonklar ve çiçeklerle süslenmiş beyaz saten kumaştan dikilmiş kayık, bato yakalar ve bele kadar uzanan kat kat dantel, volan, fırfırlarla dizayn edilen ‘V’ hatlı kare yaka kombinasyonları, yüzyılın sonlarına doğru ise etkileyici, özgür

görüntü sergileyen ‘U’ açılan derin dekolteli yakalar kullanıldı. Erkeklerde ise büyük ilik düğmeli dantel ve fırır detaylı ‘Klapa’lı yakalar karakteristik bir stil yansıtmıştı (Dereboy, 2004b, s. 119).

Üst Beden: Kadınların gardıroplarında ‘T’ şeklinde iki farklı kumaştan hazırlanıp beli kemerle bağlanan ‘Mantua’, hamile elbisesini andıran ‘Robe Valente’, bol kesimli ‘French Sack’ adı verilen kostümler sosyal ve maddi statülerini de yansıttı (Şekil 40)(Dereboy, 2004b, ss. 115-118).



Şekil 40. [Woman Bathing In A Stream (Hendrickje Stoffels)]. (1654). Rembrandt

Bedeni uzun ve ince gösteren devrin en popüler kumaşı satenden bel çizgisinde çapraz kurdelelerle bağlanan balenle dikilen ‘Guepiere’ adı verilen korseler (Şekil 41) moda olmuştu. Kol manşetleri Floransa ve Venedik dantelleriyle süslenen alt ve üst etekleri yanlara fiyonklarla tutturulan beyaz bato yakalı kostümler de modaydı. Kostümlerin üzerine de kışın soğuk havalarda kalın ağır kumaşlardan dikilmiş pelerinler, kürk ve dantelden kısa kap’lar, ‘Mantilla’ şallar, yazları ise ipek ve dantel şallar kullanılırdı (Şekil 42 - 43)(Dereboy, 2004b, ss. 115-118).



Şekil 41. [Korsett Über Hemd Und Unterrock]. (Loscheck, 1988, s. 316)



Şekil 42. [An elegant lady writing at her desk, with a dog beside her]. Gabriel Metsu



Şekil 43. [The Huntsman and the Lady]. Gabriel Metsu

Kol: 14. Louis zamanında geçmiş yüzyılların kol stillerinden farklı dirsek hizasında biten, kolları açıkta bırakan, Venedik, Floransa dantellerinden kenarları dilimli, volanlı ‘Engagement’ adı verilen yeni kol stilleri oluştu (Dereboy, 2004b, s. 114).

Üstten büzgülü düz dar kolların yerini büyük hacimli yırtmaçlı kadife kurdeleden yapılmış fiyonklarla süslenen modeller alırken, ceket kol manşetlerinin geriye dönen geniş kapaklarını bol kırmalı büzgülü danteller tamamlamıştı (Dereboy, 2004b, s. 119).

Kadın ve erkek kostümlerinde beyaz kolalı manşetler popülerite kazanmıştı. Yüzyılın ikinci yarısında kol boyları kısalmış dantel, volan, minik katlama panellerle zenginleştirilen truvakar kol boyları ilk kez İngiltere’de kullanılan uzun eldivenlerle tamamlanmıştı. Elli – elli beş santimetre genişliğinde yüksek manşetler düşmemesi için büyük ilikler ve kumaş düğmelerle ceket ve paltolara tutturulmuştu (Dereboy, 2004b, s. 119).

Yüzyılın sonlarına doğru hafifçe yukarıya doğru toplanan kadife, saten kurdeleler, fiyonk, rozet, kokart, altın – gümüş şeritlerle dekore edilen, birkaç kat boğumlu Puff, balon, büzgülü kollar moda oldu (Dereboy, 2004b, s. 115).

Bel: Barok dönem 'de, Rönesans'ta moda olan uzun benden boyu yerini 1625 yıllarında aşırı derecede dar ölçülü, önde sivrilerek biten volanlı, dikdörtgen panel parçalı çiçek, kurdele fiyonklarla süslenen kısa beden boyuna ve yukarı çekilen bel çizgisine bıraktı. 1660-1690 yılları arasında bel hattı tekrar gerçek yerine dönmüş balenli korselerle vurgulanan net duruşlu ön ortasından yuvarlak bitişler moda oldu. Erkeklerde bel hattı dikiş ve farklı kontrast renkli kemerlerle yüzyılın sonlarına doğru ise kadınların binici 'Kneelenght' ceketlerinde kup, pens, kalıp sistemleri ve dikiş teknikleri ile belirginleştirilerek bel çizgisine dikkat çekildi (Dereboy, 2004b, s. 119).

Etek: Barok dönem 'de 'Robe de Chambre' kostümlerin kalça hattına yuvarlaklık veren yastıklarla desteklendi (Şekil 44). Crinoline iç eteklere 1680 yılında farklı renklerde iki üç katlı ve minik pile, plise ilaveleri yapılan etek uçları daha dolgun bir görünüm kazandı (Dereboy, 2004b, ss. 115-119).



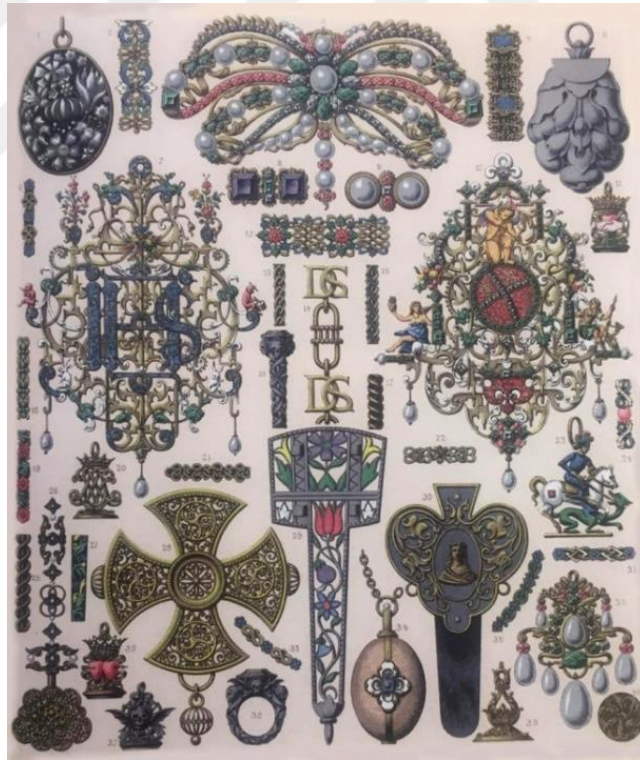
Şekil 44. ['Bum Roll' Destek Pedi]

1615-1620 yıllarında Avrupa'da çeşitli formlarda hazırlanan iç ve çember etekler yerine giyilen crinoline'ler tamamıyla kaybolmuş, bunların yerini birden fazla üst üste giyilen ince dantel, bordür ve şerit işlemeli kombinezon jüponlar almıştı. İlk

katına beyaz koton pamuklu kumaştan yapıp ‘La Fidele’, ikinci katı önü düz arka kalçada kalın derin pileli ‘La Frippone’, üçüncü katına ise hafif fabricler den uzun kuyruklu ‘La Modeste’ ‘Falbalas’ adı verilen etekler giyildi. Önceleri Versailles sarayında popüler oldu daha sonraları Avrupa’ya yayıldı (Dereboy, 2004b, ss. 114-119).

Bordürlerle süslenen jupon, kombinezonlar, ‘A’ formunda açılan üst etekleri drape ve büzgülerle yanlarda ve kalçada toplanıp fiyonklarla süslenen üst etekler kadınlara yürüme rahatlığı getirdi (Dereboy, 2004b, ss. 115-119).

Mücevher ve Aksesuar: 17. yüzyıl mücevherlerinde sade ve şık görünüm tercih edilirdi. Tek sıra inci, damla şeklinde elmas küpeler ve dantel yakalara iliştirilen değerli taşlarla süslenmiş broşlar, iğneler kadınların en önemli aksesuarlarıydı. Topaz, safir, yakut, zümrüt, turkuaz, mercan gibi değerli taşlardan yapılan mücevherler kraliyet aileleri ve asiller tarafından kullanılırdı. Sahte mücevherler ise alt tabakadan herkes tarafından kullanılmaktaydı (Şekil 45)(Dereboy, 2004a, s. 77).



Şekil 45. [Mücevher Örnekleri]. (Racinet, 2009, s. 277)

Barok döneminde en önemli aksesuarlardan biride eldivendi. Üzeri kabartmalı, uzun ve parmak ucu açık dantel, deri ve süet olanlar ya da saten, kadife ve ipekten

yapılmış üzeri gümüş ve altın ipliklerle çiçek, böcek, yaprak gibi motiflerle süslenmekteydi. İnci taneleri, kurdele ve dantellerde eldivenleri süslemek için kullanılan malzemelerdendi. Otriş yelpazeler ve elmas broşlu kadife boyunluklar da modaydı (Dereboy, 2004a, s. 77).

Bu yüzyıl boyunca cüzdan ve kesecikler kadınlar ve erkekler tarafından da kullanılmıştı. Bu çantalar oyun kartları, parfüm, ayna, saat ve dikiş malzemelerini taşımak için kullanılmıştı. İpek, brokar, gümüş ve altın yansımali çantalarında üretiminde Fransa dikkati üzerine çekmişti. (Dereboy, 2004a, s. 77).

Çıkışı 15. yüzyıla dayanan fular Barok dönemde kadın ve erkekler tarafından kullanılmıştı. 14. Louis fuların özellikle erkekler arasında popüler olmasını sağlamıştı. Fularlar kaplan, panter desenleri gibi egzotik desenlerden yapılmaktaydı. Kadın fularlarında ise ipek ve brokardan yapılmış, kenarları kürklerle süslenmişti. Fularların tutturulması içinde altın ve kristal düğmeler kullanılmıştı (Dereboy, 2004a, s. 78).

1690 yılından itibaren kullanılmaya başlanan üç köşeli şapkalar asırlar boyunca moda sahnesinde yerini almıştı. Kadınlar genelde şapka takmamalarına rağmen gezintilerde siyah taftadan minik kapüşon türü şapkalar veya dantel başlıklar kullanılmışlardı (Şekil 46). Erkek şapkalarında tüyler dikkat çekmişti şapka kenarları geniş ve dar olmak üzere farklılıklar göstermiştir. Zamanla şapka iç mekânlarda hatta yemeklerde bile kullanılmaya başlamıştı (Dereboy, 2004a, s. 78).



Şekil 46. [Başlık Örnekleri]. (Racinet, 2009, s. 409)

Bu dönemde kadınlar mavi, yeşil, kırmızı, siyah çoraplar ve kadife şeritli, fırfırlı altın dantelden yapılmış jartiyerler kullanmışlardı. Erkek çoraplarında işlemeli bantlar, ince danteller, ipekli kumaşlardan yapılmış fiyonklar ve ipekten yapılmış çorap

lastikleri zamanın çorap modasının da önemli olduğunu göstermektedir (Şekil 47)(Dereboy, 2004a, s. 78).



Şekil 47. [Double Portrait of Albert and Nikolaus Rubens]. (1626-1627). Peter Paul Rubens

Kadife kurdele üretimi Barok dönemde artarak devam etmiş kostümlerdeki ağır ve gösterişli havayı kadife kurdeleler tamamlamıştı. Yaka, kol, manşet, şapka, çorap ve kostüm detaylarında kullanılan siyah, bordo ve lacivert kurdeleler aksesuarları tamamlamak amacıyla kullanılmıştı. Boyuna asılan manşonlar, baston sapları veya kadınların başlarına taktıkları bonelerin bağcıklarında da kullanılmıştı (Dereboy, 2004a, s. 78).

Kumaş boyamayı Kızılderililerden öğrendiler, makas ve iğnedenliklerini de korselerine astılar. Toka ve kemerlerde de gümüş ya da altını tercih edildi. 16. yüzyılda ilk moda mağazaları açıldı. Bu mağazalarda her türlü şapka, aksesuar, kravat, eldiven, kürk ve kadınlar için ‘Pieces de estomac’ denilen korse gibi eşyalar satılmaya başlanmıştı (Dereboy, 2004a, s. 78).

Güzellik ve Bakım: 17. yüzyılda Barok denemede insanlar temizliğe pek önem vermiyorlardı, parfümü de temiz kokmak için kullanılırdı ve bunları keselerin içinde çantalarda taşır ya da bunların yerine kokulu eldiven ve mendiller taşıırdı.

16. yüzyılda ortaya çıkan ‘Patch’ bu dönemde de popülerliğini korumuştı. Ay ve yıldız şeklinde figürleri bulunan Patch’ler kadın ve erkeklerin yüz ve dekolte bölgelerine yapıştırarak farklı bir stil yaratılmaktaydı. Patch’ler elli yıldan fazla bir süre boyunca kullanılmıştı (Dereboy, 2004a, s. 78).

17. yüzyıl boyunca kadınlar ve erkekler makyaj yapmışlardı. Dolgun kırmızı dudaklar, koyu boyanmış kaşlar ve parlak göz makyajı, kadınların makyaj stilini oluşturmuştu. 13. Louis zamanında kadınların saçları tepeden sıkıca toplanmış ve yanlardan sarkıtılan lülelerle farklı bir stil oluşturulmuştu. Daha sonraları ise yüksek topuz ve bukleler görülmüş, buklelere eklenen dantel ve kurdelelerle elli, elli beş santime kadar uzatılmıştı. Bu saç stilleri de kadınların boyunun daha uzun görünmesini sağlamıştı. Saçlarını toplamak için ipek kurdeleler kullanıp natürel saç renkleri tercih etmişlerdi. Genç kadınlar ise saçlarını kulak arkasından inen serbest bukleler ile şekillendirmişlerdi (Şekil 48). Versailles sarayında, soylu kadınlar saçlarını sahte takılar takip erkekler ise değişik peruklar kullanmışlardı (Şekil 49)(Dereboy, 2004a, s. 79).



Şekil 48. [Kadın Saç Modelleri]. (Racinet, 2015, s. 382)



Şekil 49. [Erkek Şapka ve Peruk Örnekleri]. (Racinet, 2015, s. 376)

Ayakkabı: 17. yüzyıla kadar kadın ve erkek ayakkabıları tasarım açısından çok benzerdi fakat bu yüzyılda belirgin farklılıklar oluşmaya başladı. Kadın ayakkabıları daha sade stildeydi daha çok saten ve ipekten yapılan terlikler giymektedirler. Çizme ise maskülen semboldü ve daha çok erkekler tarafından özellikle at binerken tercih edilmekteydi. Bu yüzyılda topuklu ayakkabı icat edilmişti. Dönemin karakteristik özelliğini sembolize eden ve çeşitli formlarda olan binici çizmeleri 1610 yılından sonra günlük giyimde de kullanılmaya başlandı. Bu çizmeler kurdele, dantel gibi pahalı malzemelerle süslenmekteydi. Kadın ayakkabıları eteklerin altında kaldıkları için daha sadeydiler. Yağmurlu havalarda ahşap tabanlı kalın topuklu deri ile kaplanmış ‘Chopin’ adı verilen ayakkabılar tercih edilmekteydi. Erkek ayakkabıları satenden yapılmış rozet ve kurdelelerle süslenmişti. Kadınlar ise topukları yedi buçuk santime varan terlikler giymişlerdi. 16. yüzyılda Osmanlı nalınlarının etkisi, önce İtalya’ya oradan da Fransa’ya geçmişti. Erkekler postal ve potinleri yaygın bir biçimde kullanmıştı ancak topuklu ayakkabının da erkeği önemli hissettirdiğine inanılmaktaydı. 14. Louis boyu kısa olduğu için on iki buçuk santimetre topuklu ayakkabılar giymiş ve kırmızı deriden yapılmış olan ayakkabıları saray çevresini ve İngiltere’yi de etkilemişti (Şekil 50)(Dereboy, 2004a, s. 77).



Şekil 50. [14. Louis]

Tekstil: Barok dönemin en önemli fabric'i danteldi. Fransa, Floransa ve Venedik dantellerinin bağımlılığından kurtulmak için yüksek kaliteli altın, gümüş, metal ipliklerle dantelin yanı sıra ultra lüks fabricler üretildi. İngiltere'ye Hindistan'dan getirilen blok baskı makinelerinde motifli kumaşlar, manşonlar, şapka ve kostümlerde kullanılan siyah, bordo ve lacivert renklerde kurdele üretimine başlandı. Baskılarda çiçek, meyve, yaprak, kaplan, panter gibi egzotik desenler kullanıldı. Kumaşlarda kışın sıcak tutan yumuşak yün, yazın baskılı, pamuklu, hafif keten kumaşlar, abiyelerde ise kadife, ipek saten, brokar kumaşlar modaydı. 17. yüzyılın sonuna doğru ise dantelin yerini Hint mislini aldı (Dereboy, 2004b, s. 119).

17. yüzyıl ‘Barok’ dönem kostüm örnekleri:



Şekil 51. [Charles II Dancing at a Ball at the Hague on his Departure to England, oil on canvas]. (1660). Hieronymus Janssens. (Bouffard, De La Gorce, McGowan, 2016, s. 11)



Şekil 52. [Réjouissances de l'heureux retour de leurs Majestés, le bal à la française, engraving]. (1682). P. Landry (publisher), Almanach. (Bouffard, De La Gorce, McGowan, 2016: 12)



Şekil 53. (Peacock, 1991, ss. 111-117)



Şekil 54. (Racinet, 2015, s. 395)



Şekil 55. (Racinet, 2012, s. 350)



Şekil 56. [Wenceslaus Hollar]. (1607-1677). (Laver, 2012, s. 108)



Şekil 57. [Gesellschaftsstück 'Dame und Offizier' oder 'Die Einladung']. (1663). Pieter de Hooch. (Loscheck, 1988, s. 51)



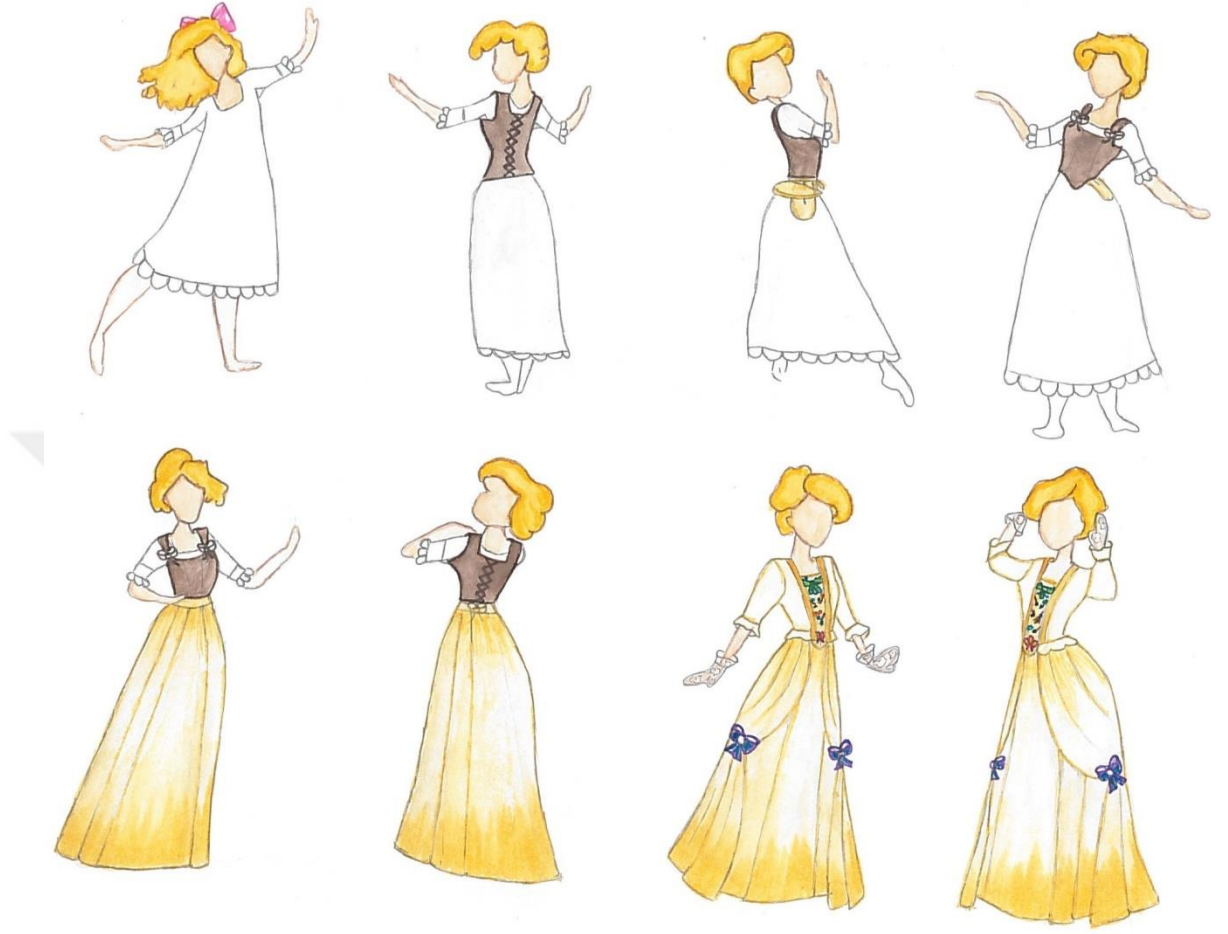
Şekil 58. [İçki İçenler]. Pieter de Hooch

4.3.1. Kukla I Kostüm Artistik Çizim



Şekil 59. [Kostüm I Artistik Çizim]. (2021). Şüheda Küçükali

4.3.2. Kukla I Kostüm Giyim Sıralaması



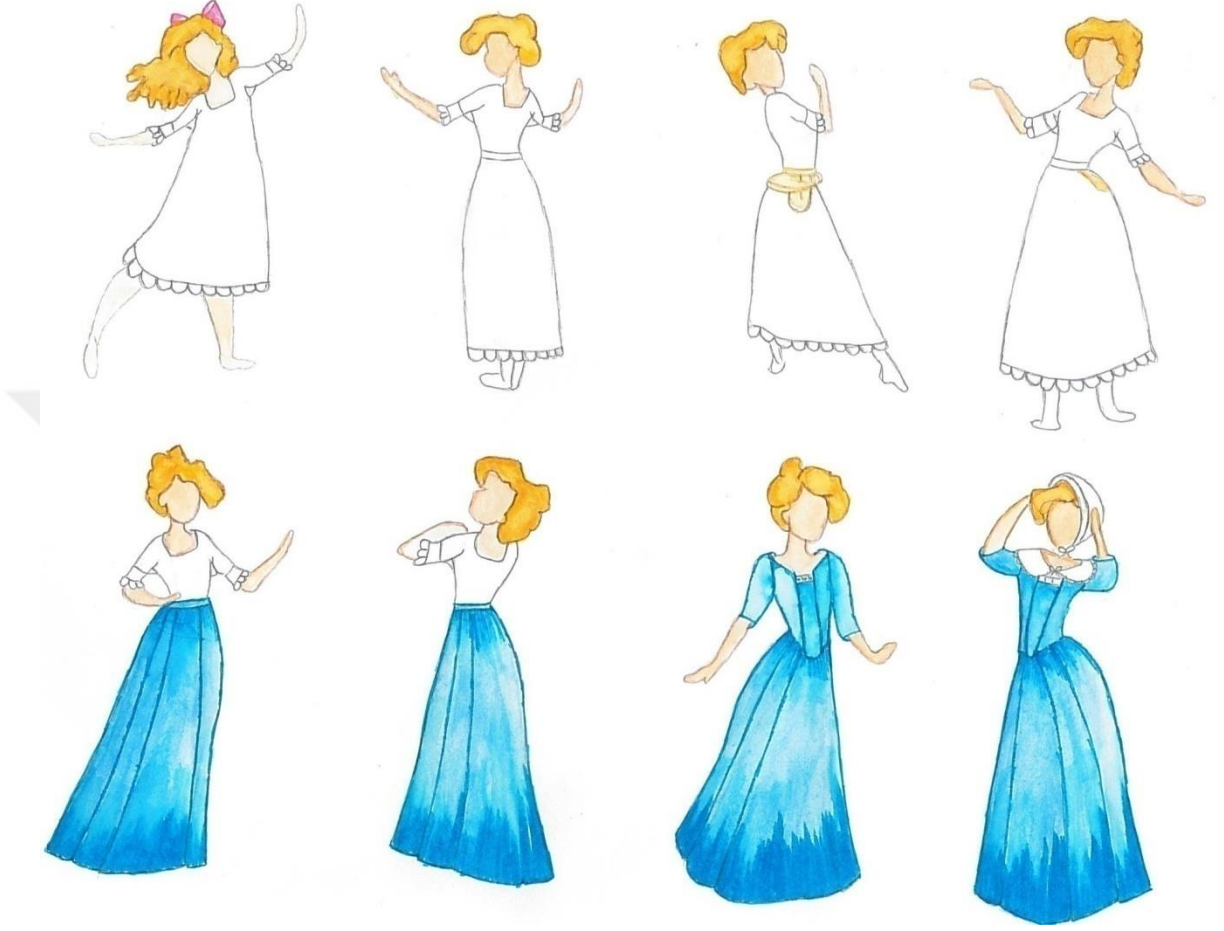
Şekil 60. [Kostüm I Giyim Sıralaması]. (2021). Şüheda Küçükali

4.3.3. Kukla II 50 Eşel Artistik Çizim



Şekil 61. [Kostüm II Artistik Çizim]. (2021). Şüheda Küçükali

4.3.4. Kostüm II 50 Eşel Giyim Sıralaması



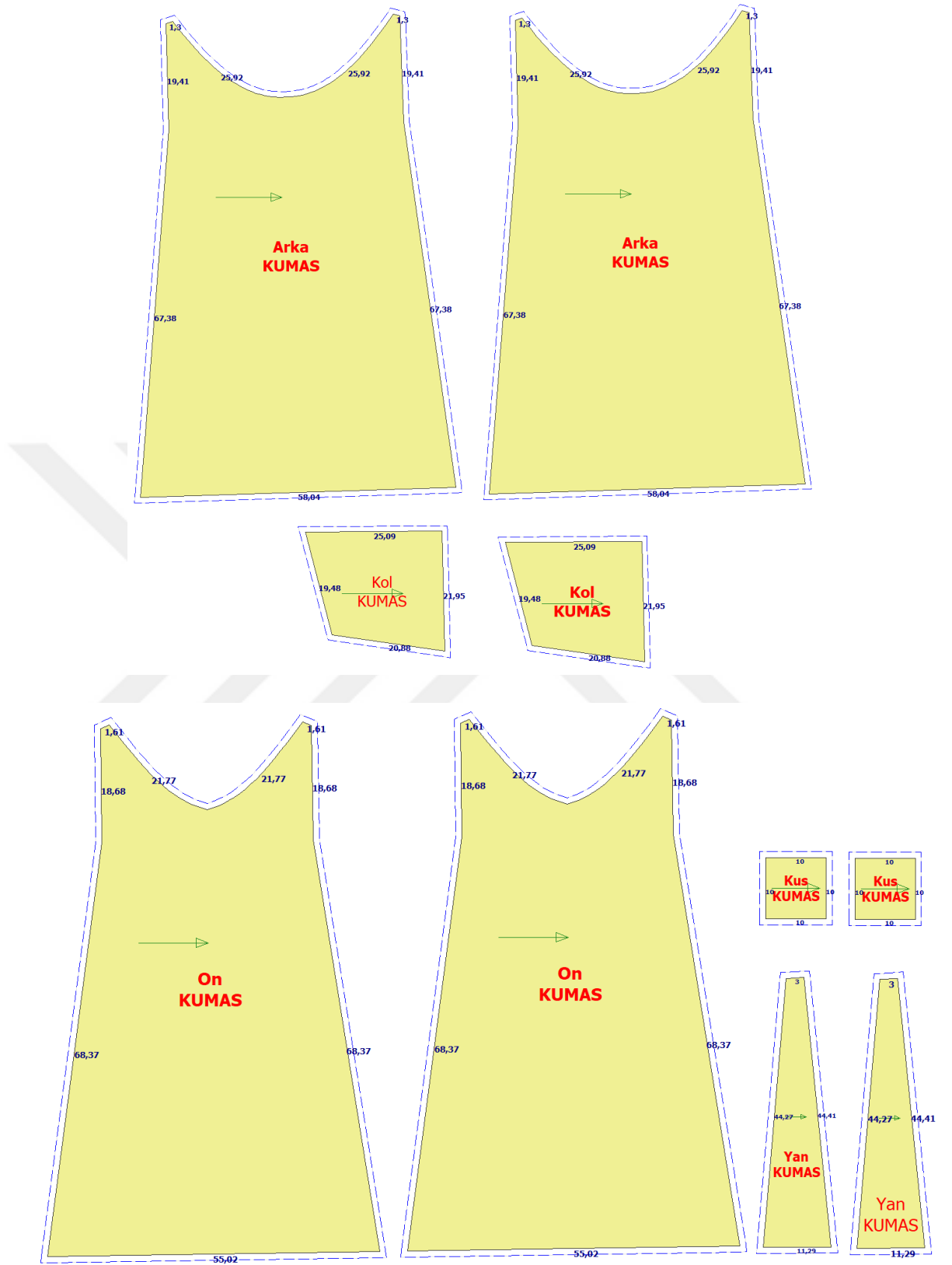
Şekil 62. [Kostüm II Giyim Sıralaması]. (2021). Şüheda Küçükali

4.4. KUKLA KOSTÜM YAPIM SÜRECİ

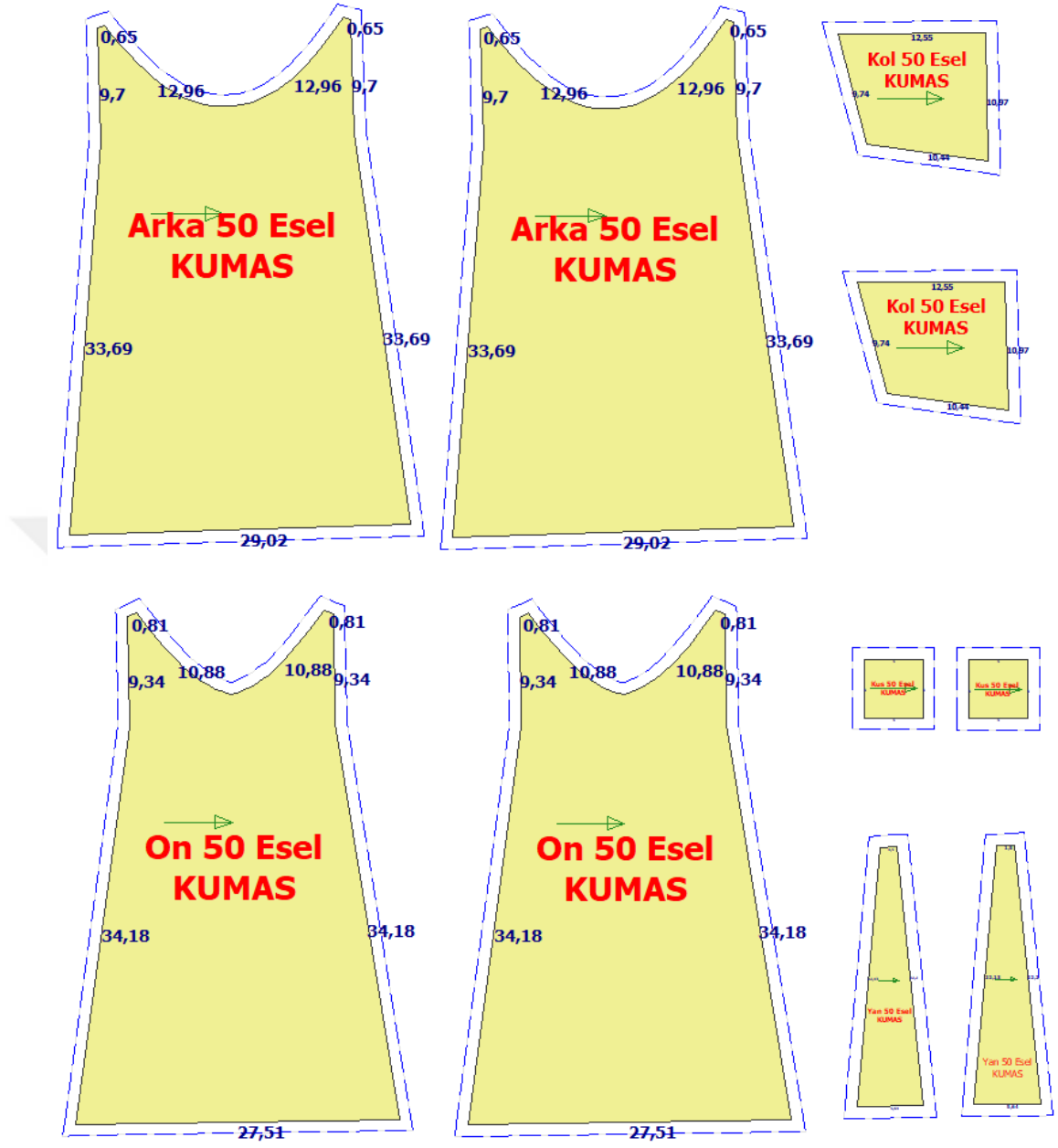
4.4.1. Kalıp

Kuklaların kostümlerinin kalıpları Drapaj tekniği ile çıkartılıp dijital kalıp hazırlama modüllünden destek alınarak hazırlanmıştır. Drapaj genelde kişiye özel ve asimetrik, çok kesikli model özelliği olan giysilerin kalıbı elde etmek için kullanılan bir tekniktir. Drapaj çalışmak için önce beden ölçülerine uygun bir manken seçilir. Drapaj fazla etütlü bir çalışma olduğu için cansız mankende uygulanması tercih edilir. Model üzerinde milaj kâğıdı, astar, tülbentle çalışarak kalıp elde etmek tercih edilir. Doğrudan kumaşla da çalışılabilir (İnceoğlu, 2005, s. 12).

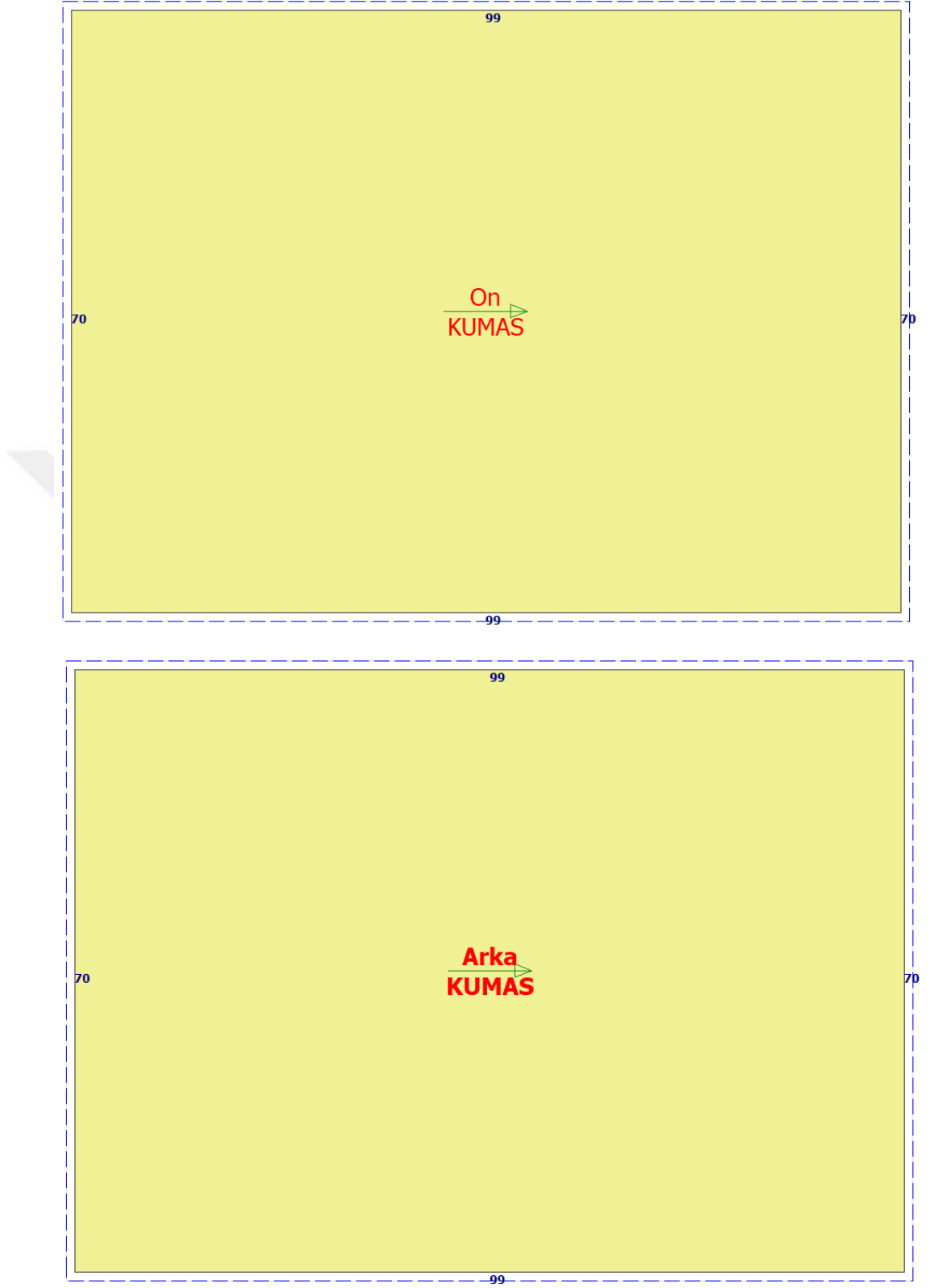
Kukla üzerinde milaj kâğıdından drapaj tekniğiyle hazırlanan kalıplar İntext Duvar Tipi Fotoğraflı Digitizer'dan fotoğrafları çekilip kalıp görselleri İntext Kalıp Hazırlama Modülü'ne aktararak gerekli düzenlemeleri yaptıktan sonra Plotter çizim makinesine gönderilerek kalıpların çıktıları alınmıştır.



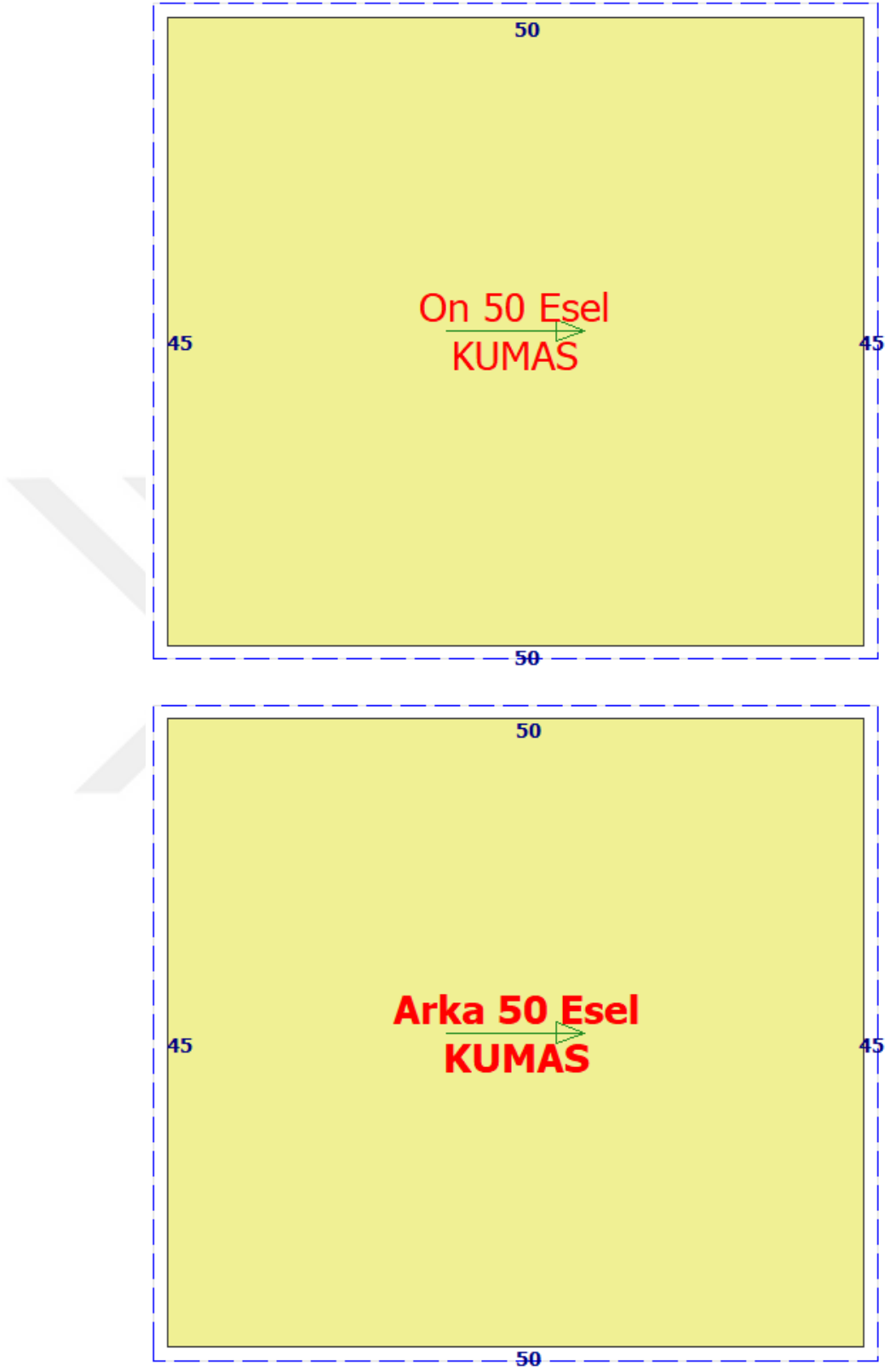
Şekil 63. [Mantua İç Elbise Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



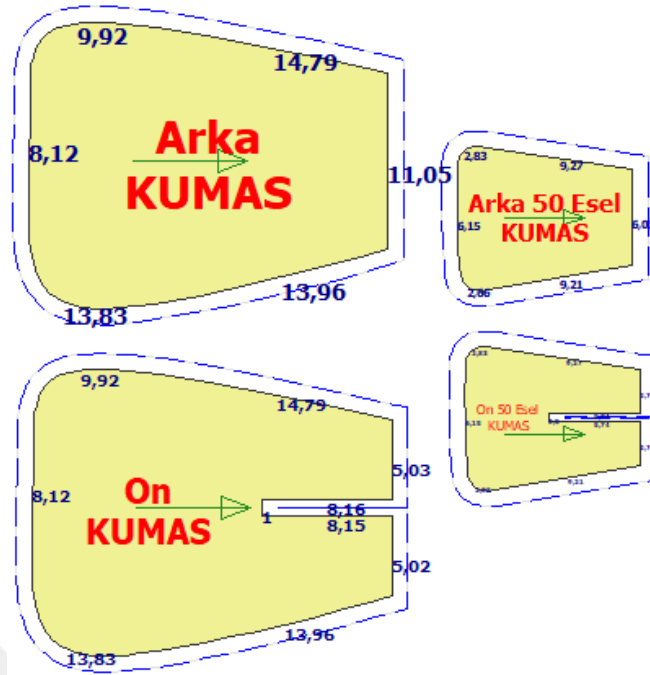
Şekil 64. [Mantua' İç Elbise 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



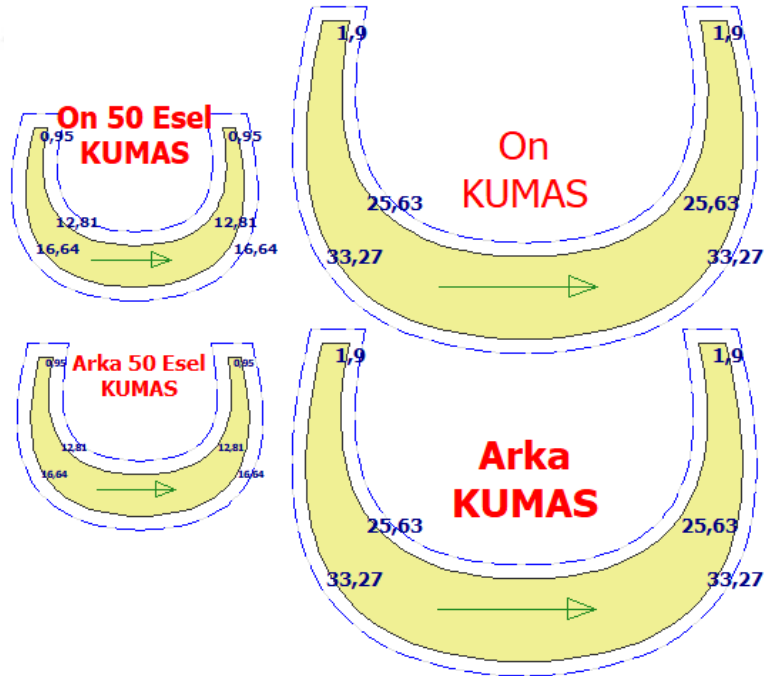
Şekil 65. [La Fidele İç Etek Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



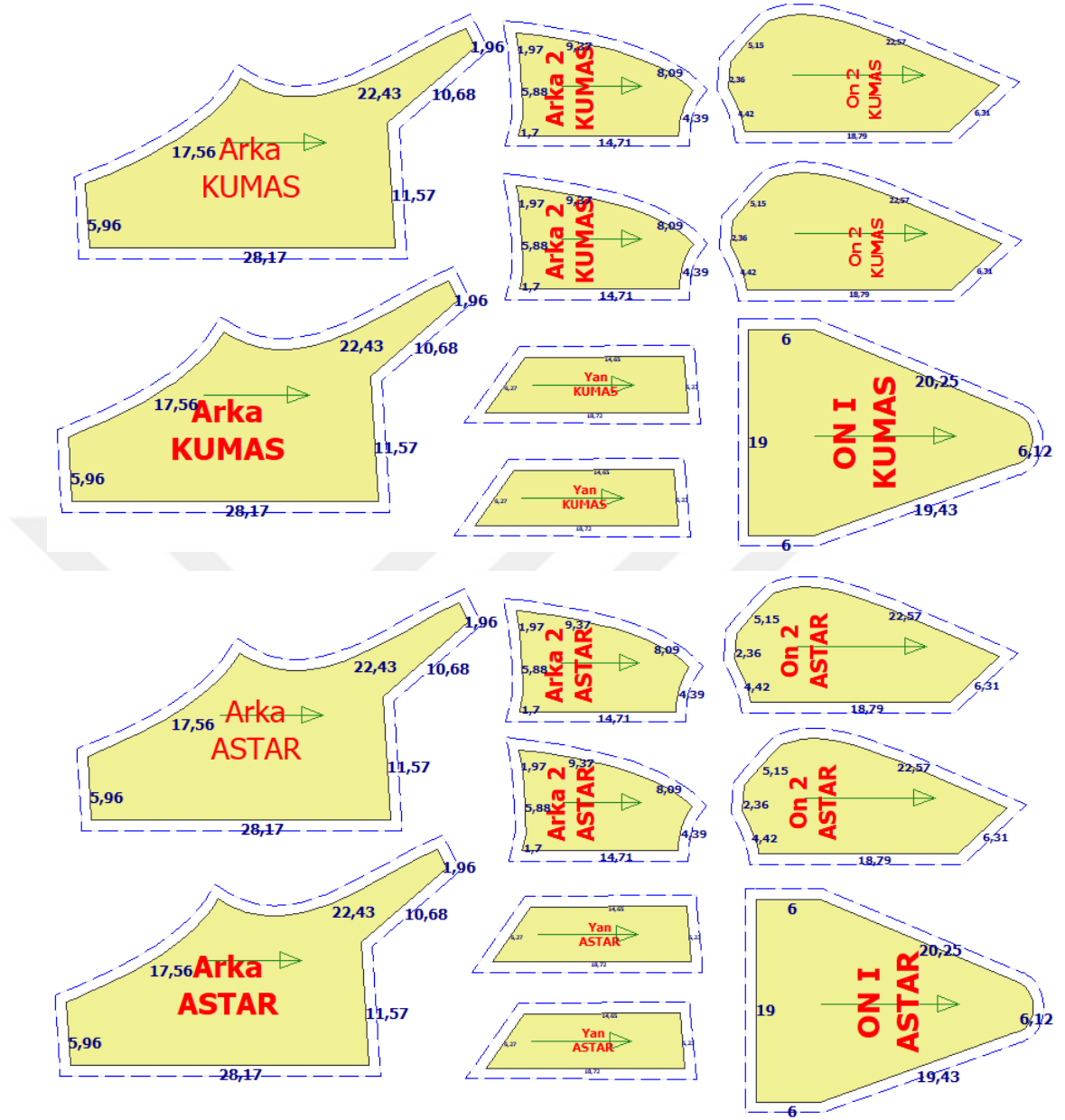
Şekil 66. [La Fidele İç Etek 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



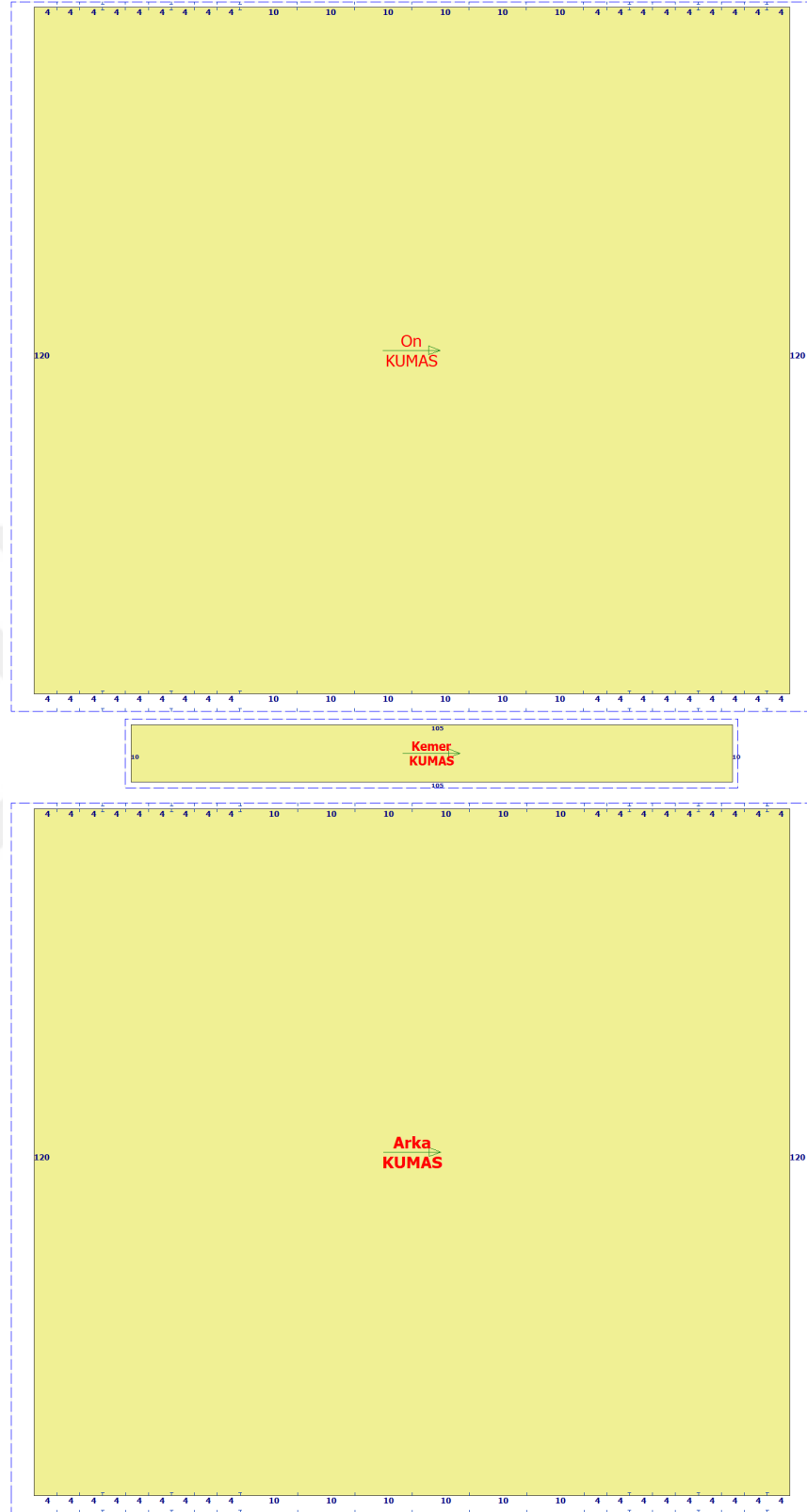
Şekil 67. [Pocket Cep Çanta Kalıp ve Pocket Cep Çanta 50 Eşel Kalıp] . (2021). Şüheda Küçükali



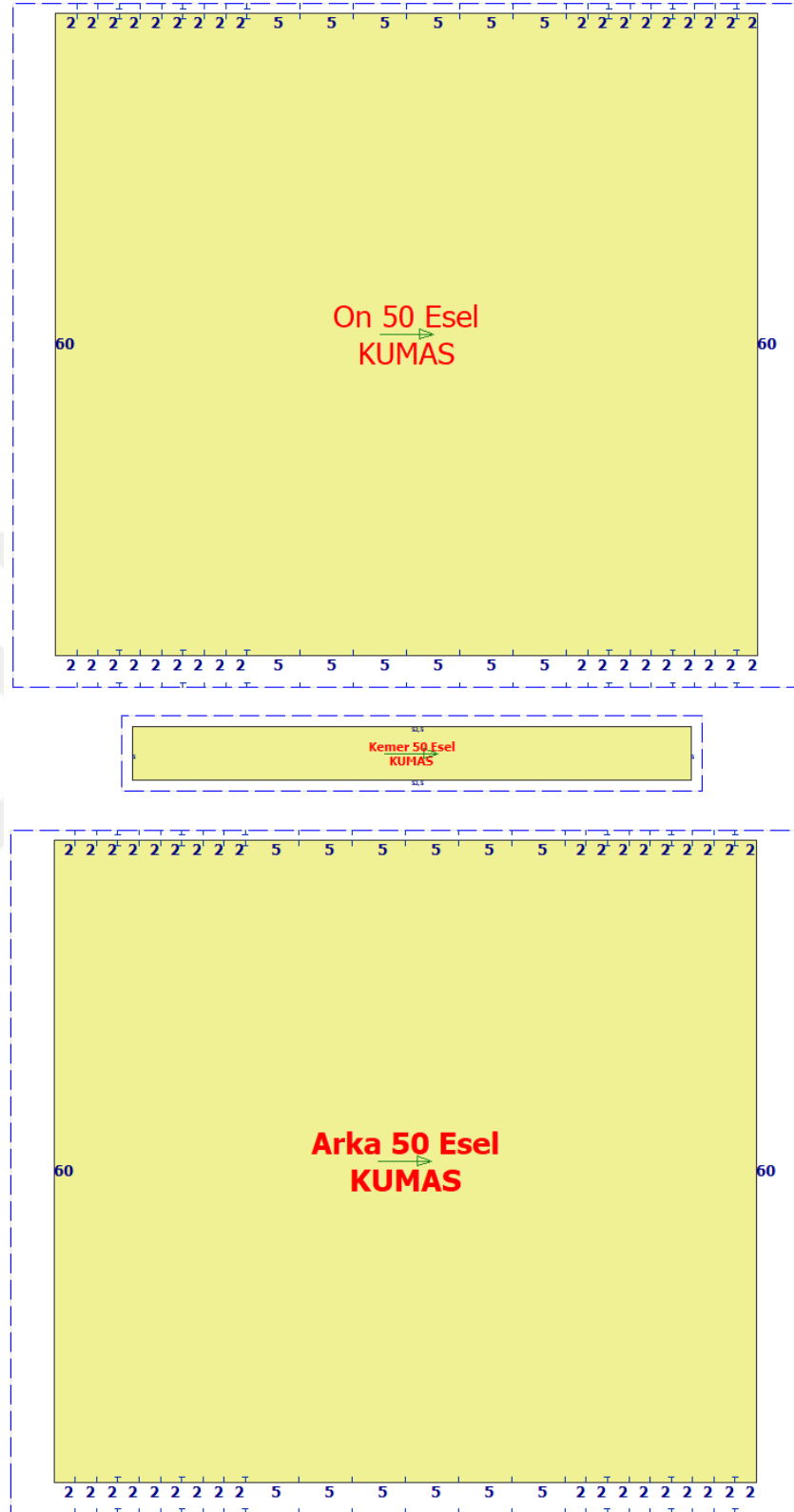
Şekil 68. [Bum Roll Destek Pedi Kalıp ve Bum Roll Destek Pedi 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



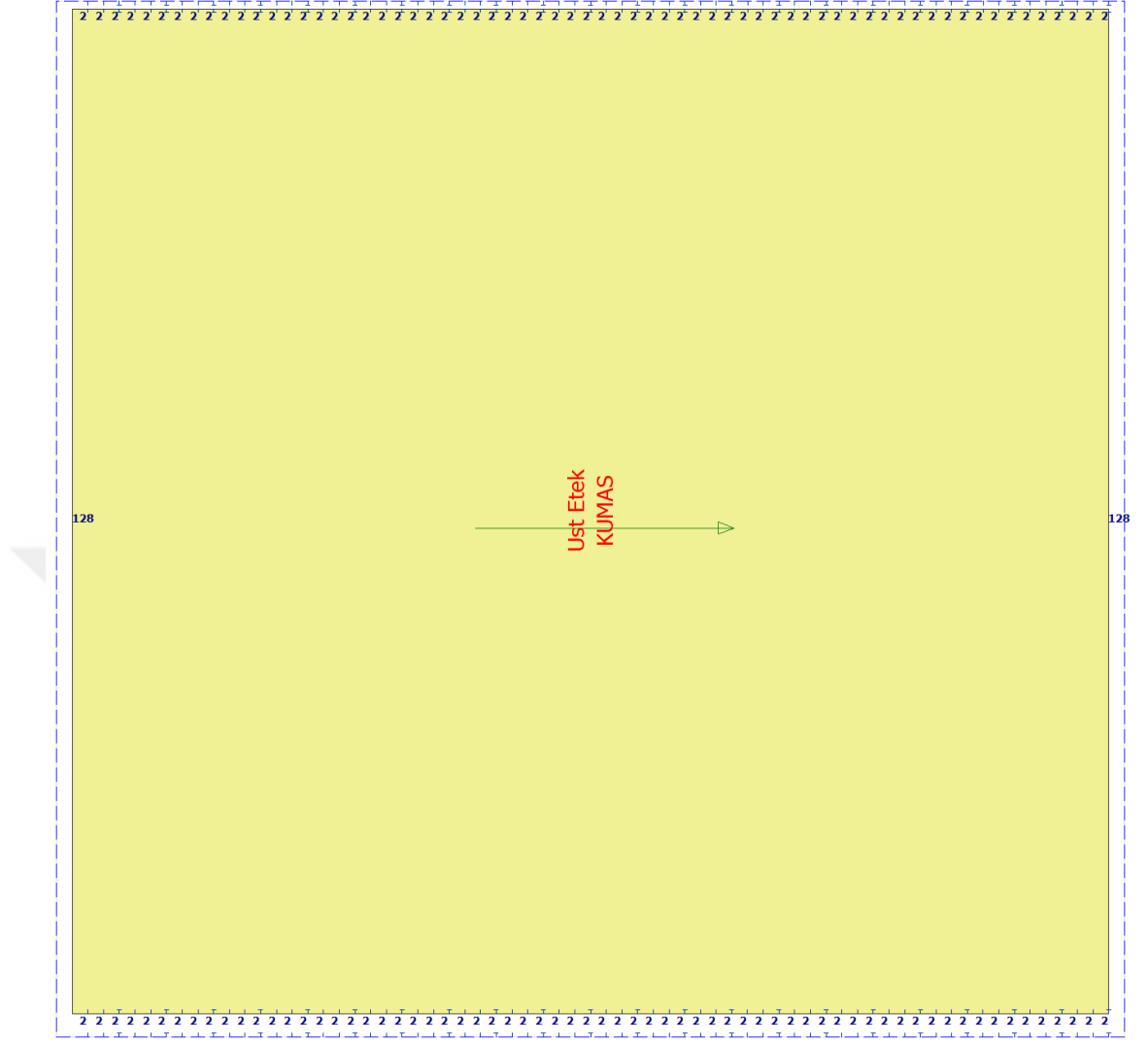
Şekil 69. [Korse Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 70. [Petticoat Etek Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



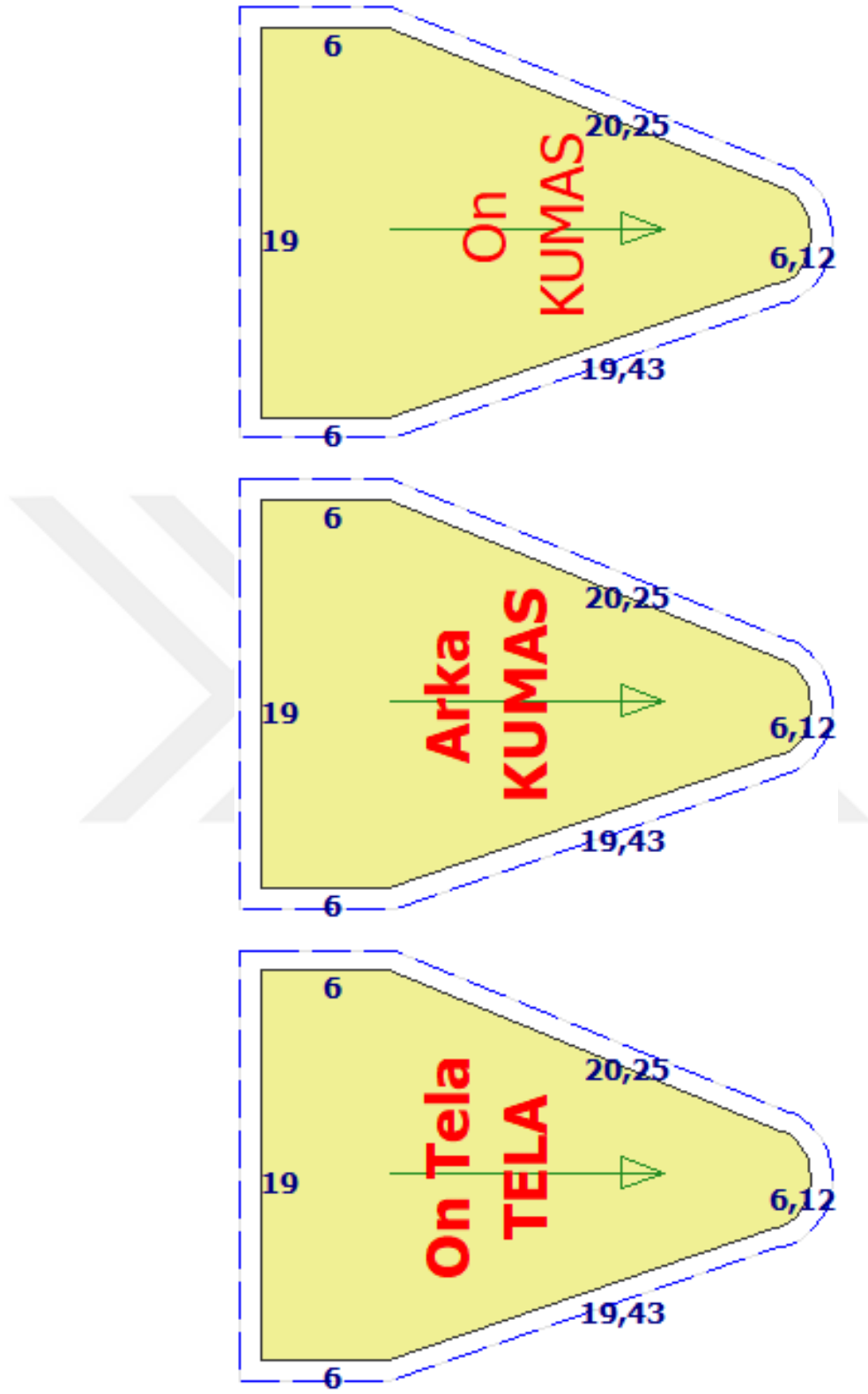
Şekil 71. [Petticoat Etek 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



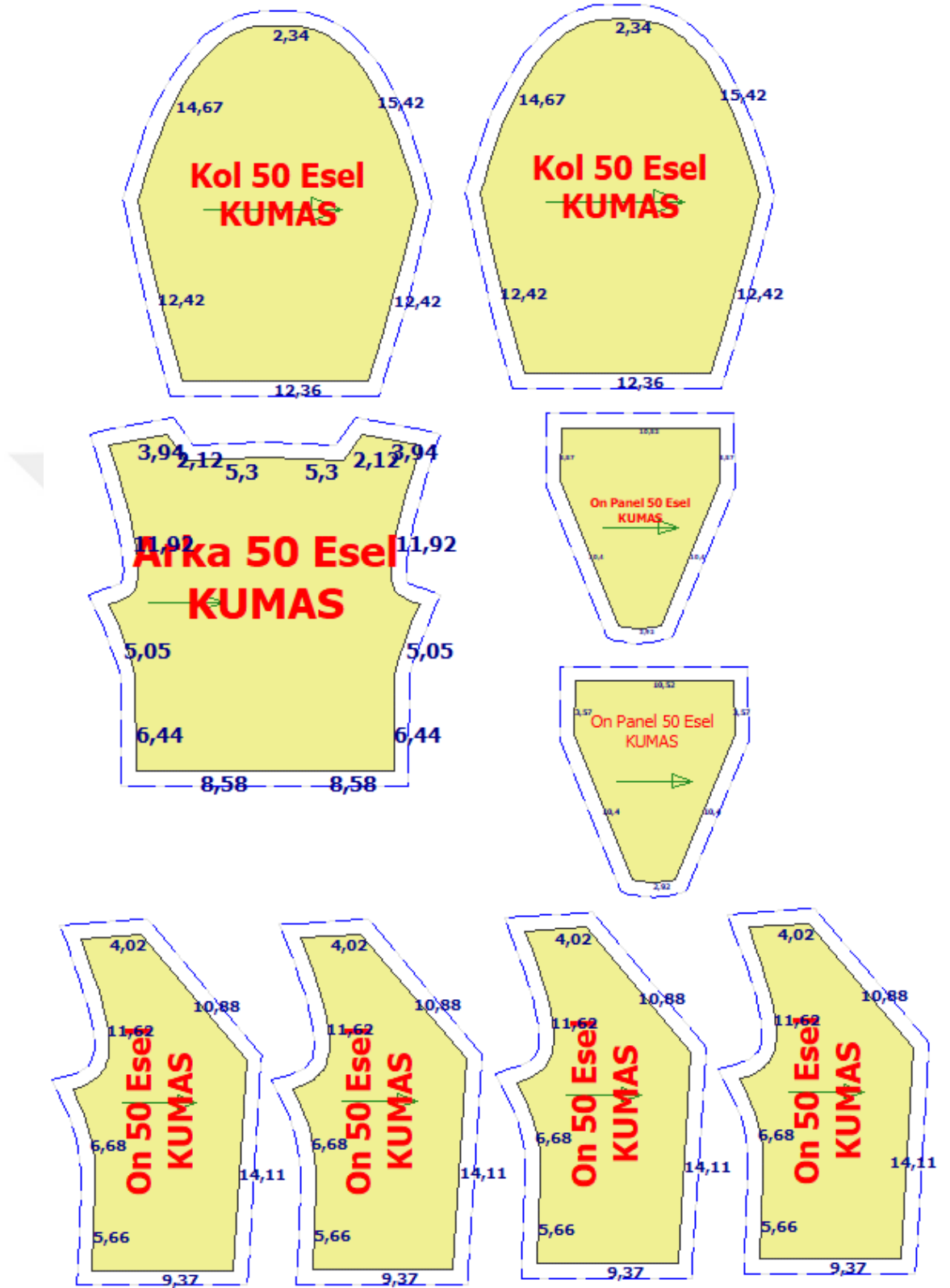
Şekil 72. [Üst I Kalıp I]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 73. [Üst I Kalıp II]. (2021). Şüheda Küçükali



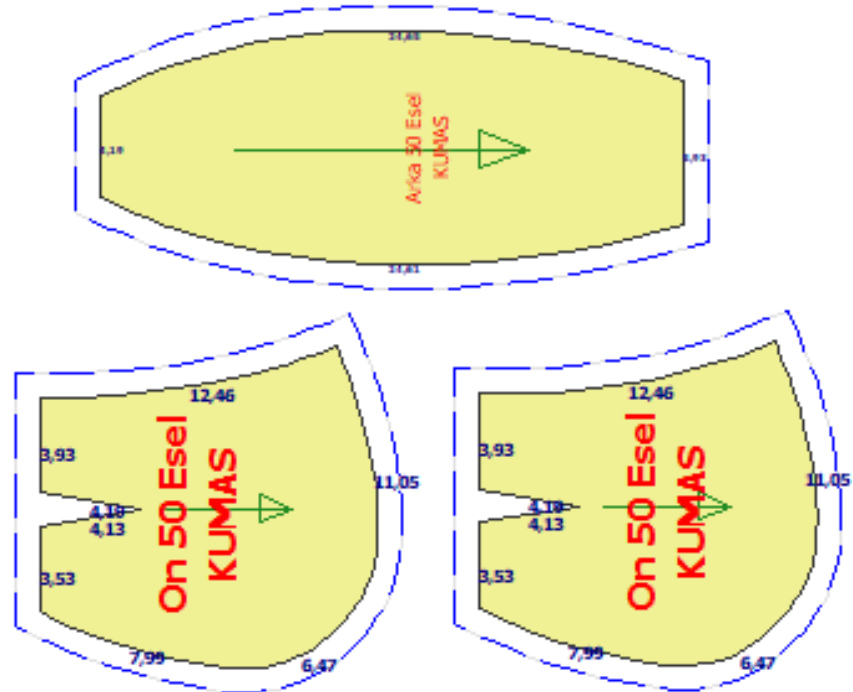
Şekil 74. [Piece d'estomac - Stomacher Süslü Üçgen Panel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 75. [Üst II Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 76. [Yaka 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 77. [Başlık 50 Eşel Kalıp]. (2021). Şüheda Küçükali

4.4.2. Dikim ve Süsleme Süreci

‘Mantua’ İç Elbise: Kalıplar kumaşın kumaş katına gelecek yerlerine dikkat edilerek iğneler yardımıyla kumaşa tutturulmuştur. Riga ve çizgi taşıını kullanarak verilen ölçülerdeki dikiş payı bırakılarak kesilecek alanlar işaretlenmiştir. Kumaş makasıyla kesilen parçalar işlem sırasına göre ayrılmıştır. İlk olarak dublelenicek parçalar dikiş makinesi yardımıyla dublelenmiştir. İki duble parça omuz kısımlarından tutturulmuş sonra da etek yanı ek kuş parçaları dikilmiştir. Kolların kuş parçaları da dikildikten sonra kollar tutturulmuş etek ucuna dikilen güpürle tamamlanmıştır.

Ayrıca aynı malzemeler ve yöntemler kullanılarak ‘Kukla II’ için 50 eşel olarak çalışılmıştır.



Şekil 78. [Mantua’ İç Elbise]. (2021). Şüheda Küçükali

‘La Fidele’ İç Etek: Kalıplarda verilen ölçülerdeki dikiş payı bırakılarak kumaş kesilmiştir. İki parça birbirine tutturulduktan sonra lastik takılıp etek ucuna dikilen güpürle tamamlanmıştır.

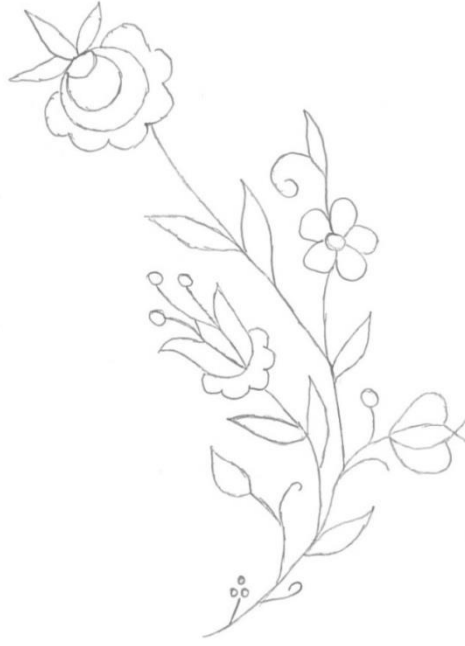
Aynı malzemeler ve yöntemler kullanılarak ‘Kukla II’ için 50 eşel olarak çalışılmıştır.



Şekil 79. [La Fidele' iç Etek]. (2021). Şüheda Küçükali

‘Pocket’ Cep Çanta: Kalıbın hatları kumaşta çizgi taşıyla belirlendikten sonra desen işlenecek bölgeye ısıyla uçan kalem yardımıyla çizilmiştir (Şekil 79, 80). Kasnağa kesik parçayı tutturmak güç olacağından dolayı kesme işlemi gerçekleştirilmeden kumaş kasnağa takılmıştır. Nakış ipi ve iğnesiyle işleme işi tamamlandıktan sonra kumaş kasnaktan çıkarılıp işaretli yerden kalıpta verilen dikiş payı ölçülerine dikkat edilerek kesilip dikilmiştir. Üst bağcık kısmı da dikilerek tamamlanmıştır.

Aynı malzemeler ve yöntemler kullanılarak ‘Kukla II’ için 50 eşel olarak çalışılmıştır.



Şekil 80. [Kostüm I ‘Pocket’ Cep Çanta Desen]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 81. [Kostüm II ‘Pocket’ Cep Çanta 50 Eşel Desen]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 82. ['Pocket' Cep Çanta]. (2021). Şüheda Küçükali

'Bum Roll' Destek Pedi: Kalıp kumaşa yerleştirilip kalıpta verilen dikiş payı ölçülerine dikkat edilerek kumaş makasıyla kesilmiştir. Bağcıkları tersinden dikilip düze çevrildikten sonra dikilecek yerlerine iğle yardımıyla tutturulmuştur. Elyaf doldurulacak açıklık bırakılarak kumaşın etrafı dikilmiştir. Bırakılan açıklıktan elyaf doldurulup acık kısım elde dikilerek tamamlanmıştır.

Aynı malzemeler ve yöntemler kullanılarak 'Kukla II' için 50 eşel olarak çalışılmıştır.



Şekil 83. ['Bum Roll' Destek Pedi]. (2021). Şüheda Küçükali

Korse: Kalıplar kumaşın yönüne dikkat edilerek iğneler yardımıyla kumaşa tutturulup kalıpta verilen dikiş payı ölçülerine dikkat edilerek çizgi taşıyla işaretlenip kumaş makasıyla kesilmiştir. Suni deri kumaşın ön üçgen parçasına sertlik oluşturması için sıcak silikon yardımıyla ahşap çubuklar yapıştırılmıştır. Kumaşlar önce kendi aralarında birleştirilmiştir. Suni deri kumaş makine ayağına yapışıp kaymadığından dolayı rahat dikilmesi için üzerine bir parça milaj kâğıdı konularak dikilmiştir. İki kumaş astar ve suni deri birbirine dikilerek astarlanmıştır. Dikiş yerleri ütülenmiş ve kuşgözü çalma işlemine geçilmiştir. Korsenin arka ortaya gelecek kısımları istenilen aralıklarda işaretlenmiş ve kuşgözleri karşılıklı olarak çakılmıştır. Kuşgözlerinden geçirilen saten kurdelelerle tamamlanmıştır.



Şekil 84. [Korse Ön]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 85. [Korse Arka]. (2021). Şüheda Küçükali

‘Petticoat’ Etek: Mezura yardımıyla mankenin bel ve etek boyu ölçüleri alınmıştır. Etek model özelliğinden dolayı orta tek büyük yanlarda küçük kanun pililerden oluşmaktadır. Orta kanun pili sabit küçük kanun pililer sağa ve sola yatırılarak mankenin bel ölçülerine göre kaç kanun piliyle bel uzunluğu yakalanabiliyorsa o kadar kanun pili yapılarak iğnelenmiştir. Ön ve arka olarak iki parçadan oluşan etek önce pililer ardından yan dikişler olmak üzere dikilerek birleştirilmiştir. Etek bağlanarak giyildiği için yan dikişlerde eteğin kalçadan geçebilecek kadar boşluk bırakılarak dikilmiştir. Kesilen kemer aynı zamanda bağcık olan parça ikiye katlanıp ütüyüyle hazırlanıp bel kısmına dikilerek tamamlanmıştır.

Aynı malzemeler ve yöntemler kullanılarak ‘Kukla II’ için 50 eşel olarak çalışılmıştır.



Şekil 86. [‘Petticoat’ Etek 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 87. [‘Petticoat’ Etek]. (2021). Şüheda Küçükali

Üst I: Kalıplar kumaşa yerleştirilip kalıpta verilen dikiş payı ölçülerine dikkat edilerek çizilip kumaş makasıyla kesilmiştir. Kesilen parçalar dublelenicek kısımlar dikildikten sonra omuz, yan kenar, kol büzgü ve kol takma sırasıyla dikilmiştir. Hazırlanan volanlarda dikildikten sonra üst bedenin etek kısmı verilen kalıptaki gibi hazırlanarak volanın alt kısmına gelecek şekilde dikilmiştir. Kadife kurdele ve dantel üst üste konulup ön kenarlar ve enseye dikilerek tamamlanmıştır. Üst eteği toplayıp yanlara tutturmak için kullanılan fyonkların yapımı fyonk kısmında anlatılmıştır.



Şekil 88. [Üst I]. (2021). Şüheda Küçükali

‘Piece d’estomac - Stomacher’ Süslü Üçgen Panel: Kalıbın hatları kumaşta çizgi taşıyla belirlendikten sonra desen işlenecek bölgeye ısıyla uçan kalem yardımıyla çizilmiştir (Şekil 88). Kasmağa kesik parçayı tutturmak güç olacağından dolayı kesme işlemi gerçekleştirilmeden kumaş kasmağa takılmıştır. Nakış iğnesi ve nakış ipiyle işleme tamamlandıktan sonra sert telayla birlikte döndürmeye yetecek boşluk bırakılarak tersinden dikilip döndürülmüştür. Açık kalan kısım elde dikişle kapatılarak tamamlanmıştır.



Şekil 89. [Kostüm I ‘Piece d’estomac - Stomacher’ Süslü Üçgen Panel Desen]. (2021).
Şüheda Küçükali



Şekil 90. [‘Piece d’estomac - Stomacher’ Süslü Üçgen Panel]. (2021). Şüheda Küçükali

Üst II: Kalıplar kumaş üzerine kumaş katına dikkat edilerek yerleştirildikten sonra kalıpta verilen dikiş payı ölçülerine dikkat edilerek kumaş makasıyla kesilmiştir. Parçalar çift kat yani düblelenerek dikilmiştir. Parçalar omuz, yan kenarlar, kol büzgü ve kol takma sırasıyla dikilmiştir. Ön üçgenin üst kısmına dantel ve saten kurdeleden yapılan süsleme elde dikilmiştir. Alt kısım saten biyeyle temizlenmiştir. Arka parçalara dikilen birit ve içinden geçirilen saten kurdeleyle tamamlanmıştır.



Şekil 91. [Üst II Ön 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 92. [Üst II Arka 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali

Yaka: Kalıp kumaşa iğnelenip çizgi taşıyla kalıpta verilen dikiş payı ölçülerine dikkat edilerek işaretlenerek kumaş makasıyla kesilmiştir. Kesilen parçalar birbirine dikildikten sonra yaka kısmına saten biye alt kısmına da dantel dikilerek tamamlanmıştır.



Şekil 93. [Yaka 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali

Başlık: Kalıpta verilen dikiş payı ölçülerine dikkat edilerek kesilen kumaşın pensleri kapatılarak kafa şekline göre kuklada prova edilmiştir. Saten biye yardımıyla kenarları temizlenerek tamamlanmıştır.



Şekil 94. [Başlık 50 Eşel]. (2021). Şüheda Küçükali

Eldiven: Dantel eldiven satın alınıp bileğine elde dikilen güpürle tamamlanmıştır.



Şekil 95. [Eldiven]. (2021). Şüheda Küçükali

Kolye: Üç boy inci bocuk iğnesi yardımıyla naylon ipe sırasıyla küçük, orta, büyük olarak dizilip ucuna atılan düğümlerle tamamlanmıştır.



Şekil 96. [Kolye]. (2021). Şüheda Küçükali

Fiyonk: Kadife kurdeleler ve dantel kurdeleler elde üç farklı boy olarak fiyonk haline getirilmiştir. Fiyonklar sıcak silikon yardımıyla üst üste yapıştırılmıştır. Fiyonklar üst ortasına yapıştırılan inci ve arkalarına yapıştırılan metal iğneli aparatla tamamlanmıştır.



Şekil 97. [Fiyonk]. (2021). Şüheda Küçükali

Ayakkabı: Eski bir çift ayakkabının topuğuna strafor yardımıyla dolgu yapılarak tamamı (Platin) rengine boyanmıştır. Boya kuruduktan sonra sıcak silikon yardımıyla kenar çevresi ve topuk sutaşıyla kaplanmıştır. Ön üst kısmına dantel, simli kurdele ve kadife kurdele ve simli kurdeleden yapılmış fiyonk üstüne yapıştırılan inciyle tamamlanmıştır.



Şekil 98. [Ayakkabı]. (2021). Şüheda Küçükali

Terlik: Kukla II'nin ayak ölçülerine uygun dikdörtgen olarak kesilmiş tahta ve strafor parçaları üst üste yapıştırılarak platform bir topuk oluşturulmuştur. Üstüne satenle kaplanmış bir şerit yapıştırılıp dantelle süslenerek tamamlanmıştır.



Şekil 99. [Terlik 1 / 2 Ölçekli]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 100. [Kukla I]. (2021). Şüheda Küçükali



Şekil 101. [Kukla II 1 / 2 Ölçekli]. (2021). Şüheda Küçükali

SONUÇ

Çalışma, Moliere'in 17. yüzyılın sosyokültürel özelliklerini yansıtan 'Cimri' adlı eserinden seçilen 'Elise' karakterinin, kuramsal ve görsel incelemesini içermektedir. Kuklaların ve kostüm tercihlerinin araştırıldığı 17. yüzyıla ait geleneksel yaklaşımlar, görseller üzerinden değerlendirmeler yapılarak kukla geleneğinin uygulama yöntemleri ve biçimsel özellikleri irdelenmiştir. Bu araştırma süreci, sarayın dışındaki sosyal hayatın içinde yer alan karakterlerin görsel ve biçimsel yorumunu yansıtan kukla uygulamaları ile tamamlanmıştır.

Kukla kavramının tarihsel gelişimine bakıldığında, hemen her dönemin sanat anlayışıyla paralel bir üslupla geleneksel kodlar üzerinden üretilmiştir. Çünkü kukla özellikleri bakımından, mevcut olan duruma karşı durabilen ya da var olan durumu tamamlayabilen bir kavramdır. Dolayısıyla sanat tarihinin hemen her döneminde kukla kavramına rastlamak mümkündür. Kavram, tiyatro tarihinde küçük nüveler ile kendine yer bulmaya başlamış, ancak çok hızlı bir şekilde sanat dalı içerisindeki yerini genişletmiş ve hatta kendi anlatım dilini oluşturmuştur. Özellikle, tiyatro sanatının 'karşı' duruşa sahip olduğu ve 'devrim' niteliğindeki eserlerinde, kukla kavramı, özel bir anlatım biçimi olarak, teoriden pratiğe dönüşmüştür.

Kukla kostümlerinin tasarım çizimleri oyun metnindeki Elise karakterinin kişiliği, giyim tarzı ile ilgili bulunan ipuçları ve oyunun yazıldığı dönem olan 17. yüzyılın kostüm özellikleri araştırılıp bulunan veriler ışığında tasarlanmıştır. Kostümlerin kumaş seçimlerinde 17. yüzyıl Barok dönemde sık kullanılan pamuklu ve saten kumaşlar tercih edilmiştir. Kumaşların renkleri de karakterin özelliklerine uygun seçilmiş, beyaz renk ile karakterin masumiyetini ve iyiye yönelik umudunu, mavi ile sevgilisine karşı sadakatini, mor süslemelerle de varlıklı insanların giyim tarzına yönelik olan ilgisi vurgulanmıştır. Dönemin dikim özellikleri de araştırılarak o zaman kullanılan materyallere benzer en uygun olanları seçilmiştir. Örneğin dönemde korsenin sert durması için demir çubuklar kullanılırken günümüzde balen adı verilen plastik şeritler kullanılmaktadır.

Dönemin kuklası olan Polichinelle vücudu ahşaptan oyma, gözleri camdan yapılma ipli kuklalardır. 17. yüzyılda bir kişiyi temsil etmekten çok, kalıp bir tip olarak ortaya çıkmıştır. Tek tip kukla dönem içinde çeşitlenerek karakter kazanmıştır. İpli

ahşap kukla yapımında eski geleneksel yöntemlere benzer yöntemler kullanılmakta, fakat günümüzün materyalleri porselen ve seramik hamur çeşitleri, polistren ürünler ve kâğıtla elde edilen hamurlar ile çeşitlilik kazanmıştır. Çalışmada yapılan kuklaların türü olarak Polichinelle gibi ipli kukla türü tercih edilmiştir.

Tasarım materyali olarak ahşabın kullanımı ise; bir tür olarak ipli kuklanın genel uygulamaları bağlamında neredeyse insanlık tarihi kadar eski ve aynı zamanda yaşayan doğal bir malzeme olması sebebiyle öncelikli bir tercih unsuru olarak yer alır. Ahşabın yarattığı sıcaklık kuklanın tasarım dilinde yaşayan canlı bir materyalin (ya da ham haliyle bir ağaçtan türemesinin) kullanılmasıyla yapay bir nesnenin yalınlığını işleyen bir malzeme dokusuyla bütünleştirmeyi amaçlar.

Oyun metninde betimlenen insanın psiko-kültürel varlığı ve buna eşlik eden tarihsel varoluşun yansımaları, oyunundan yola çıkılarak oluşturulmuş tasarım anlayışının da beslendiği bir yapı içinde kullanılmıştır. Yaşadığı dünyayı şekillendirme ihtirasıyla hareket eden insanın; zihin, bilinç ve algı denklemiyle oluşmuş düşünsel yapısının hem bireysel hem de toplumsal anlamda bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmesi sanatsal bir bakış açısının sunduğu veriler ve örnekler bağlamında kayda değerdir.

Sonuç olarak bu çalışmada Moliere'in 'Cimri' adlı oyunundaki 'Elise' karakterinin özellikleri, 17. yüzyılın geleneksel yapısı dikkate alarak o dönemin kuklası olan Polichinelle'nin aksine bir tipleme yerine bir karakterle ilişkilendirilmiştir. Oyunun fikir çatısı altında betimlenen günümüz insanının dönüşüm sürecinin sosyal, siyasal ve kültürel sonuçları ile beraberinde şekillendirdiği cansız nesneler üzerinden açığa çıkan düşünsel alanları ironileştiren tiyatral yapı, 17. yüzyıl temelinde kukla üzerinden yorumlanarak geleneksel biçimsel özelliklerin değişmeden her döneme gönderme yapabilme özelliği ortaya çıkmıştır. Her anlamda dönemsel farklar ortaya çıkmasına rağmen, analiz sonucunda bugünün koşulları ve üretim yöntemleriyle oyun metninin yazıldığı dönem kuklaya uyarlanarak sembolik çağrışımlarından koparılmadan yorumlanmıştır. Yapılan uygulamalar sonucunda; dönemin kuklasından farklı karakterde ipli kuklalar tasarlanmış ve ahşap, sünger, çiçek tutkalından yapılmış hamur, strafor, kil gibi malzeme kullanılarak şekillendirilmiştir. 17. yüzyılın karakter analizi ve kostüm özellikleri kukla aracılığıyla bugüne taşınmıştır.

KAYNAKÇA

- Anderson, B.C. (1984). *Costume desing*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk tiyatro tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- [*An elegant lady writing at her desk, with a dog beside her*]. Gabriel Metsu. (05.10.2020). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/svrahsuj>
- Amiel, D. (1946). *Lesspectacle S.A travers les ages*. Paris: Aux Edition Du Cygne.
- Arıkan, Y. (2011). *Uygulamalı yaratıcı monologlar*, İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Aristoteles. (1983). *Poetica*, (İ.Tunalı, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- A.Lecucq, Polichinelle, (25.04.2021). World Encyclopedia of Puppetry Art. Erişim adresi: <https://wepa.unima.org/en/polichinelle/>
- Aytaç, Ç. (1981). *Sanat ve uygarlık*, Ankara: Bizim Büro.
- Barthes, R. (1966). Tiyatro giysisi hastalıkları, (S. Birsell, Çev.), *Türk Dili*, 15(178), 951-958.
- Barro, M. (2021). *Moliere hayatı ve edebi faaliyetleri*, (U. Gezen, Çev.), Ankara: Dorlion Yayınevi.
- Baltacıoğlu, İ.H. (2006). *Tiyatro nedir*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Benedetto, S. (2012). *Tiyatro tasarımı*, (T. Sağlam, Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Botton, A. (2017). *Mutluluğun mimarisi*, (B. Tellioglu, Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bouffard, M. De La Gorce & J. McGowan, M. M. (2016). *The convergence of dancing and drawing practices in the reign of Louis XIV: Costume designs from the edmond de rothschild collection in the louvre*, İskoçya: Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research Edinburgh University Press, 34(1), 1-29.
- [*'Bum Roll' Destek Pedi*]. (06.10.2020). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/4jk4kswm>
- [*Bunraku*]. Japonya. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/dbf3pts>

- Bulgakov Afanasyeviç, M. (2011). *Çağdaşımız Moliere*, (B.A. Korkmaz, Çev.), Ankara: Etkin Yayınevi.
- [*Canlı Kukla*]. (27.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/6z67nj7w>
- Currel, D. (2013). *Puppets and puppet theatre 2. Basım*. İngiltere: The Crowood Yayınevi.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [*Cimri - Harpagon ve Elise*]. (2018-2019). Rejisör. Işıl Kasapoğlu, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Tiyatroları, Ankara. (08.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/fvukceza>
- Çivitci, Ş. (2010). Tiyatro kostüm tasarımı ve oluşum süreci, *Art-e Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 3(5), 1-27.
- Dagan, E A. (1997). *The spirit's dance in Africa: Evolution, transformation and continuity in Sub-Sahara*. Canada: Galerie Amrad African Arts Publications.
- Dereboy, E.J. (2004a). *Kostüm & moda tarihi*, Ankara: Özel Güzel Sanatlar Stilistik Kursu Ltd. Şti.
- Dereboy, E.J. (2004b). *Tablolarla kostüm tarihi*, Ankara: Özel Güzel Sanatlar Stilistik Kursu Ltd. Şti.
- [*Dev Kukla*]. (29.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/r85933bs>
- Di Benedetto, S. (2012). *Tiyatro tasarımı [An introduction to theatre design]*, (T. Sağlam, Çev.), Ankara: De Ki Basım Yayımlar LTD. ŞTİ.
- [*Double Portrait of Albert and Nikolaus Rubens*]. (1626-1627). Peter Paul Rubens. (05.10.2020). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/yjedum5h>
- Efil, M & Uz, E. (2019). Klasik doğu ve batı edebiyatındaki Cimri karakteri: Câhız ve Moliere örneği, *Bilimname*, 39, 321-354.
- [*El Kuklası*]. (30.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/2vjx3e97>
- Eroğlu, Ö. (2017). *Uygarlık tarihi*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersan, I. (2019a). Çağdaş gösteri sanatlarında bir anlatım aracı olarak kukla, *Journal of Arts*, 2(2), 113-128. doi: 10.31566/arts.2.008

- Ersan, I. (2019b). Çağdaş sokak gösterilerinde dev kuklanın dramatik anlatım açısından rolü, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(62), 530-541.
- Gombrich, E. (1989). *Sanatın öyküsü*, (B. Cömert, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- [*Gölge Kukla*]. (28.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/2f4p48fe>
- Herzel, R. W. (1978). The decor of Moliere's stage: the testimony of brissart and chauveau, *Amerika: PMLA*, 93(5), s. 925-954. doi: 10.2307/461779
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya sanat tarihi*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Honour, H. & Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*, İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Sanayi ve Tic. Ltd. Şti.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens [Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme]*, (M. A. Kılıçbay, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [*İçki İçenler*]. Pieter de Hooch. (01.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/t3whay79>
- İnceoğlu, Y. (2005). *Giysi kalıp çizileri*, İstanbul: Güven Kitap Yayın Dağıtım Ltd. Şti.
- [*İpli Kukla*]. (27.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/h44kv6bu>
- Jones, S. J. (2009). *Moda tasarımı*, İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Jeffreys, C. (2007). *Tüm yönleriyle dikiş rehberi*, İstanbul: Truva Yayıncılık.
- [*Kaşık Kukla*]. (29.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/7kub2kwy>
- Kocaman, Ş. (2019). Moliere oyunlarında kadın karakterler, *Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 167-179. doi:10.33437/ksusbd.460574
- Kulluk Yerdelen, S. (2014). *Tiyatro sanatında kostüm tasarımı*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık TİC.LTD. ŞTİ.
- Kukla Nedir? Türk Kuklası Nedir?, (20.04.2021). Erişim adresi: <https://www.mehmettahirikiler.com/kukla-nedir-turk-kuklasi-nedir-jg8mf9jqee>
- Kukla, Kuklacılık ve Tarihi Gelişimi, (25.04.2021). Erişim adresi: <https://www.turkedebiyati.org/kukla.html>

- Kidd, M. (1966). *Stage Costume*, London: A&C Black.
- Kingsley, K. (2003). Manastır mimarisi üzerine, (S. Çift, Çev.), Bursa: *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 12(2), 349-360.
- Laver, J. (1969). *A concise history of costume*, London: Thames & Hudson Ltd.
- Laver, J. (2012). *Costume and fashion*, London: Thames & Hudson Ltd.
- Lathuillière, R. (1882), [Cite par Edmond et Jules de Concourt] '*Le Feminisme à l'âge classique*' femme au dix-huitième siècle, Paris: Ernest Flammarion.
- Les Petits-Fils de Plon et Nourrit. (1930). *Theâtre de Moliere*, Tome V, Paris: Librairie Plon.
- [Levha Kukla]. (28.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/unfjm5jx>
- Lochhead, L. (2008). *Educating Agnes a new version of Moliere's the school for women*, Londra: Nick Hern Books.
- Loscheck, I. (1988). *Reclams mode-und kostümllexikon*, Stuttgart: Reclam Philipp Jun.
- Metzger, P. (2012). *Perspektif sanatı herkes için temel kılavuz*, (G. Aldoğan, Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Mccormick, J. & Pratasıc, B. (2004). *Popular puppet theater in europe 1800-1914*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Michel, A. (1993), *Feminizm*, (Ş. Tekeli, Çev.), İstanbul, İletişim Yayınları.
- Moliere. (2007). *Cimri*, (L. Yılmaz, Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.
- [Nang Sbek Thom]. Kamboçya. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/53xjrnk>
- Nelson, R. J. (1975). Molière: the metaphysics of comedy, *L'Esprit Créateur*, 15(1/2), 119-129.
- Nabi, Y. (1963). *Dünya klasikleri: 1 Moliere hayatı sanatı eserleri*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Olgaç, P. (1981). *Moda resmi*, İstanbul: YA-PA Yayın Pazarlama Sanayi. Ticaret. A.Ş.
- Oral, Ü. (2003). *Kukla ve kuklacılık*, İstanbul: Kitabevi.
- Oflazoğlu, T. (1978). *Moliere*, İstanbul: Cem Yayınevi.

- Özgü, M. (1974). Moliere'in 300. doğum yıldönümü anısına: [Moliere], Ankara: Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 5(5), 1-23. doi:10.1501/TAD_0000000177
- Öztürk Dönmez, F. (2016). *Sahne kostümünde temel uygulamalar*, İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık Ltd.Şti.
- Özhan, M. (2010). *Kukla ve gölge tiyatrosu*, Ankara: Bursa Kültür A.Ş.
- Özdemir, N. (2002). *Sahne bilgisi*, İstanbul: Kabalcı Kitabevi.
- [Parmak Kukla]. (27.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/43ccffv8>
- Perin, C. (1944). *Fransız edebiyatında komedi ve Moliere*, (cilt 1) , İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından: 249 Roman Filolojisi Şubesi:6.
- Peacock, J. (1991). *The chronicle of western costume*, London: Thames & Hudson Ltd.
- [Polichinelle - Marionnette à fil]. Musée des arts de la marionnette. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/3z29zxxj>
- [Polichinelle - 1]. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/yrtvbwuy>
- [Polichinelle - 2]. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/v3w6474>
- [Polichinelle - 3]. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/chsh68fb>
- [Polichinelle - 4]. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/2enzt4jy>
- [Polichinelle - 5]. Musées Gadagne Musée des Arts de la Marionnette. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/4sdpfxmv>
- [Polichinelle - 6]. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/37em6xhx>
- [Polichinelle - 7]. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/5v3337sk>
- Powell, J. S. (1996). Musical practices in the theater of Moliere, France: *Revue de Musicologie*, 82(1), 5-37. doi: 10.2307/947203
- Racinet, A. (2009). *The costume history*, Köln: Taschen.
- Racinet, A. (2012). *The complete costume history*, Köln: Taschen.

Racinet, A. (2015). *Le costume historique*, Köln: Taschen.

Ruskin, J. (1906). *The stones of Venice*, Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

[*Sopalı Kukla*]. (27.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/9febj5xj>

[*Sünger Kukla*]. (29.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/dkjjj4c>

Şengezer, O. (1999). *Bence dekor ve kostüm*.

Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Turani, A. (2012). *Dünya sanat tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Tiyatroları. (2008). *Çeviri oyunlar yerli oyunlar yerli ve çeviri çocuk oyunları*, A. Eldek (Ed.), Ankara: Hora Ofset.

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı (MEB). (2013). *Çocuk gelişimi ve eğitimi kuklalar*, Ankara
Erişim adresi:
http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Kuklalar.pdf

[*The Huntsman and the Lady*]. Gabriel Metsu. (05.10.2020). Erişim adresi:
<https://tinyurl.com/3bkmdpf3>

[*The Miser - Elise ve Cleante*]. University of West Florida. (08.04.2021). Erişim adresi:
<https://tinyurl.com/59jx9cad>

[*The Miser - Mariane, Elise, Frosine*]. (2017). Yönetmen. Rachel Dion, Hope College. (08.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/42pyy4k7>

[*The Miser - Elise, Harpagon, Cleante*]. Yönetmen. Liliya Abadzhieva, Programata. (08.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/32endrwv>

[*The Miser - Elise ve Valere*]. (2017). Yönetmen. Sean Foley, TimeOut. (08.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/56hxy66e>

[*The Miser - Harpagon ve Elise*]. (2003-2004). Yönetmen. Dominique Serrand, Horace & Cassandra Irvine, Art & Theater de la Jeune Lune. (08.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/wvtjx3ts>

[*The Miser (L'avare) - Elise, Harpagon, Cleante*]. (2020). Théâtre Ranelagh. (08.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/fuzmps>

[*Telli Kukla*]. (29.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/3ytfkbca>

- Tieghem, P. (1956). Die geburt des dramas aus dem geist des theaters. zur umwertung des Moliere-Bildes, Viyana: *Maske und Kothurn*, 2(3-4), 269. doi:10.7767/muk.1956.2.34.269
- Uygur, E. (2003). Moliere ve Ahundof tiyatrosunda ‘Cimri’ karakterleri Harpagon ve Hacı Kara, *Türkoloji Dergisi*, 16(2), 145-164.
- [*Vant Kukla*]. (29.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/52yhjjpn>
- Vardar, B. (1967). *Fransız edebiyatı*, İstanbul: Dönem Yayınları.
- Veryzer, R.W & Mozota, B.B (2005). The impact of user-oriented design on new product development: an examination of fundamental relationships, *Journal of Product Innovation Management*, 22(2), 128-143. doi:10.1111/j.0737-6782.2005.00110.x
- [*Vücut Kukla*]. (29.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/43wra24w>
- [*Wayang Kulit*]. Endonezya. (25.04.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/3yhefsh3>
- [*Woman Playing the Viola da Gamba*]. Gabriel Metsu. (06.10.2020). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/54yr5ep8>
- [*Woman Bathing In A Stream (Hendrickje Stoffels)*]. (1654). Rembrandt. (11.07.2020). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/3sbp9y2x>
- Yanikkaya, Z. (2003). *Tiyatroda grotesk ve bir örnek olarak Fernando Arrabal tiyatrosu*, (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- [*Yüzük Kukla*]. (29.03.2021). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/nfyb88j8>
- [*14. Louis*]. (06.10.2020). Erişim adresi: <https://tinyurl.com/8ydck6dy>

EKLER

EK 1. TANIMLAR

A form etek: Belden dar gelerek aşağılara doğru genişleyen bir kesime sahip etek.

Alegori: Bir düşünceyi, davranışı ya da eylemi, daha kolay kavratılabilmek için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma işi.

Argüman: Bir şeyin doğruluğu, gerçekliği konusunda inandırıcı belge.

Balen: Kumaşın içine gizlenen demir veya plastikten üretilmiş düz ve yay biçimindeki çubuk.

Bato yaka: Kayık yaka, açıklığı omuzlara doğru olan oval yaka.

Bale: koreografi kurallarına göre düzenlenmiş danslara ve müziğe dayalı sahne gösterisi.

Bebe yaka: Küçük ve ucu yuvarlak yaka.

Bone: Genellikle düz ve yumuşak kumaştıan yapılmış, saç tımüyle örtecek biçimde kadın başlığı.

Bordür: Kenar süsü.

Broş: Kadınların kıyafetlerinin yakasına taktıkları süs iğnesi.

Büzgü: Dikişte, kumaşın bir ucundan istenilen yere değin geçirilen bir ipliğin çekilmesiyle oluşan, kumaşın bolluğunu azaltan sık ve küçük kıvrımlar.

Dekolte: Boyun, omuz, göğüs ve sırtın bir bölümünü açık bırakan kadın kıyafeti.

Denatürasyon: Protein veya nükleik asitlerin doğal yapısında mevcut olan sekonder, tersiyer ve kuaterner yapılarının bazı fiziksel ve kimyasal dış etkilerle bozularak primer yapılarına dönüşmeleri sürecidir.

Despotizm: Despotluk.

Dizayn: Tasarım, çizim.

Drape: Kıyafetin ya da kumaşın çeşitli yerlerinde dalgalanmalarla oluşturulan döküm.

Drapaj: İnsan vücudunun çevresinde bir şekil elde etme aracı olarak tanımlanan kalıp hazırlama, kıyafet üretiminin ilk ve en önemli basamağını oluşturur. Bir modeli tasarlamak amacı ile canlı veya cansız manken üzerinde yapılan kalıba verilen ad.

Dubleleme: Kumaşı astarla birlikte dikmek, duble etmek, astarlamak.

Enstrümantal: Yalnız çalgılarla icra edilen sözsüz müzik.

Fabric: Kumaş, bez, dokuma; bünye, nesiç, doku.

Feminen: Kadınsı dişi, kadın davranışlı olan erkek.

Fırfır: Kıyafet, perde ve benzeri şeylerin kenarlarına dikilen, kırmalı ya da büzgülü süs.

Fiyonk: Bir kurdelenin ya da şerit durumundaki kumaş parçasının vb. kelebek biçiminde bağlanmış durumu ya da bu biçimdeki kurdele, kumaş vb.

Fisto: Kadın kıyafetlerinin çeşitli yerlerinde süs için kullanılan, elde ya da makinede işlenmiş şerit.

Formasyon: Biçimlenme.

Frank: Fransa'nın, Belçika'nın ve Lüksemburg'un eski para birimlerinin adı.

Hümanist: İnsancı, insancıl.

İllüstrasyon: Resimlerle bezeme. Bir gazetenin, derginin, kitabın içinde yer alan bir metinle ilgili, onu açıklayan, somutlaştıran, süsleyen, resim ve desene denir.

İroni: Biriyle ya da bir olayla alay etmek.

Jabo: Erkek gömleklerinin göğüs bölümlerini örtmek için takılan muslin ya da dantel kumaştan yapılan giyim ögesi. Kadınlar için aynı türden yakaya tutturulan ve göğüs üstüne düşen süs.

Jargon: Küçük bir toplulukça kullanılan bozuk dil, argo.

Jartiyer: Kadınların giydiği çorapları dizin üstünde ya da altında tutmaya yarayan lastikli bağ.

Jest: Konuşurken el, kol ve başla yapılan belirli ve anlamlı devinim.

Jüpon: Kadınların kıyafetleri altına giydikleri etek.

Kapüşon: Bir üst kıyafetinin yakasına ilikli durumda olup gerektiğinde başa geçirilebilen başlık.

Kalitatif: Analitik kimyada maddenin analiz edilmesi için kullanılan iki işlemten bir tanesi. Nitel analiz; maddenin ne olduğunu anlamaya yönelik yapılan bir analiz.

Kantitatif: Analitik kimyada maddenin analiz edilmesi için kullanılan iki işlemten bir tanesi. Nicel analiz; maddenin ne olduğunu yönelik değil bu maddenin içinde bulunanların ne kadar olduğuna yönelik yapılan bir analiz.

Kap: Diz altına kadar olan çeşitli kumaşlardan üretilen bir dış giyim.

Kayık yaka: Açıklığı omuzlara doğru olan, oval yaka.

Kare yaka: Omuzlardan göğüs hizasına kare şekilde inen yaka.

Kırma: Kumaşı katlayarak yapılan kıyafet süsü.

Klapa: Kıyafet yakasının göğse doğru inen devrik bölüm.

Korse: Kimi duruş bozukluklarını düzeltmek gibi sağlık nedenleriyle ya da vücudu güzel göstermek gibi bir nedenle kullanılan, esnek iç kıyafeti.

Kokart: Asker şapkalarına takılan, rengi uluslara ve asker sınıflarına göre değişen işaret ve belli bir topluluğa özgü olan işaret.

Kombinezon: Kadınların giydikleri kısa ve kolsuz iç çamaşırı.

Kola: Kâğıt, bez gibi şeyleri yapıştırmakta ve sertleştirmekte kullanılan, özel bir nişasta.

Kontrast: Karşıt, zıt.

Kronoloji: Olayların tarihsel sıralaması ile ilgili bir bilim dalı.

Kriter: Ölçüt.

Kup: Kıyafet üzerindeki boyuna kesik

Lonca: Belli bir iş esnafının, meslek çıkarlarını korumak için, usta, kalfa ve çırak olarak bir pirin, başkanın yönetiminde oluşturdukları, meslek derneği.

Manşon: Elleri soğuktan korumak için kullanılan, her elin bir yanında sokulduğu, boru biçiminde, içi astarlı kürk.

Maskülen: Erkek kıyafetinin bayan için tasarlanmış hali olan kadın kıyafetinin giyilmesi modasına verilen isim.

Manşet: Bir gömleğin kollarının ağzlarına geçirilen, genellikle çift katlı kumaş ya da dantel bölüm.

Müsrif: Savurgan, tutumsuz.

Milaj Kâğıdı: Patron, kalıp çıkarma kâğıdı.

Nakış: Genellikle kumaş üzerine, renkli iplikler ya da sırma kullanarak elle ya da makineyle yapılan işleme.

Nüve: Çekirdek, bir şeyin özü.

Otriş: Kıyafetleri veya aksesuarları hareketlendirmek için kullanılan tüy.

Pens: Kıyafeti bedene oturtmak için yapılan katlamalar.

Pedagoji: Çocuklarda davranış bozuklukları ve kökenini araştıran bilim dalı.

Pile: Kumaş ve kâğıt gibi malzemelerde bir bölümün öbürünün üzerine getirilmesiyle oluşturulan kıvrım.

Plise: Isı tutan ve katlanmaya elverişli, yüzde yüz polyester veya polyester karışımı kumaşları, deriyi, suni deriyi ve kâğıdı yüksek ısıdaki silindirler veya kalıplar arasından geçirilerek belli bir düzen içinde makine yardımıyla katlayarak desen ve şekil verme, kırma ve katlama işlemi.

Popüler: Kalabalıkların, yığınların beğenisine uygun, halkça tutulan, beğenilen. Ünü çok yaygın olan, herkesçe tanınan.

Polemik: Siyasal, bilimsel ya da yazınsal herhangi bir konuda yazılı olarak, basında yapılan sert tartışma, kalem kavgası.

Polistiren: Monomer haldeki stirenden polimerizasyon ile üretilen bir polimerdir. Petrolden elde edilir. Plastik endüstrisinde daha çok PS kısaltması ile kullanılır. Oda sıcaklığında, polistiren katı halde bir termoplastiktir, enjeksiyon veya ekstrüzyon yolu ile işlenirken yüksek sıcaklıklarda eriyik hale getirilir. Daha sonra soğutularak tekrar katılaşması sağlanır.

Prodüksiyon: Yapım

Psikografik: Anketler, pazar araştırmasında insanları tutumları, arzuları, değerleri, yaşam tarzları ve kişilikleri gibi psikolojik kriterlere göre incelemek ve sınıflandırmak için kullanılır.

Rakursi: Nesnelere üstten yandan veya alttan bakış açısına göre oluşan ve nesneyi daha uzun, büyük gösteren görünüş, Ön deki bölümlerin büyük, uzaklaşan bölümlerin ise daha kısa ve dar görünmesi.

Repertuar: Bir tiyatro topluluğunun bir tiyatro döneminde oynamak üzere seçtiği ve hazırladığı oyunların listesi.

Rozet: Genellikle bir kuruluşun simgesini taşıyan, yakaya takılmak için hazırlanmış, çoğu zaman metalden yapılmış, kimi zaman kâğıttan da olabilen küçük simge.

Ritüel: Din, tapınma, büyü vb. ile ilgili geleneksel tören.

Sofistike: Çok gelişmiş, çok karmaşık olan, çok özel (aygıt, iş, durum vb.).

Şömizye yaka: Boynu daha az saran veya boynu sarmayıp beden üzerinde yatık duran yaka.

Teyel: İki veya daha fazla kumaşın üzerine yapılan geçici birleştirme işlemi.

Truvakar kol: Dirseğin hemen altında biten kol boyu.

U yaka: Omuzlardan göğüs çatalına doğru U şeklinde inen yaka.

V yaka: Omuzlardan göğüs çatalına doğru üçgen çizerek V şeklinde inen yaka.

Volan: Kadın kıyafetlerinin etek ucu, kol gibi yerlerine, verev kesilmiş kumaştan yapılan süs.

Yırtmaç: Genellikle kıyafetlerde etekte, paçada ya da kol yeninde, dikilmemiş, süs için bırakılmış uzunca açıklık.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Şüheda Küçükali
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Tasarımı Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında basılan bildiriler	XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi ve Sanat Etkinlikleri ‘Türk Kadın Savaş Kahramanlarından Kara Fatma ve Nene Hatun Örneği Üzerinden Kukla Yapımı’
Sergiler	
Uluslararası Sergiler	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası 7.Öğrenci Trienali Sergisi 16 Haziran 2017
Ulusal Sergiler	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Tasarımı Sergisi 9 - 18 Nisan 2014 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yıl Sonu Mezuniyet Sergisi 23 Mayıs 2017 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Online Karma Sergi 8 Mart 2021 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dünya Sanat Günü Online Sergi 15 Nisan 2021
İletişim	
E-Posta Adresi	